مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

عبدالرحمٰن چغتائی

شخصیت اور فن

مرتبہ

ڈاکٹر وزیر آغا

※

مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

مکتب خانہ انجمن ترقی اردو، جامع مسجد دہلی

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : مئی ۱۹۸۰ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظم مجلس ترقی ادب ۔ لاہور

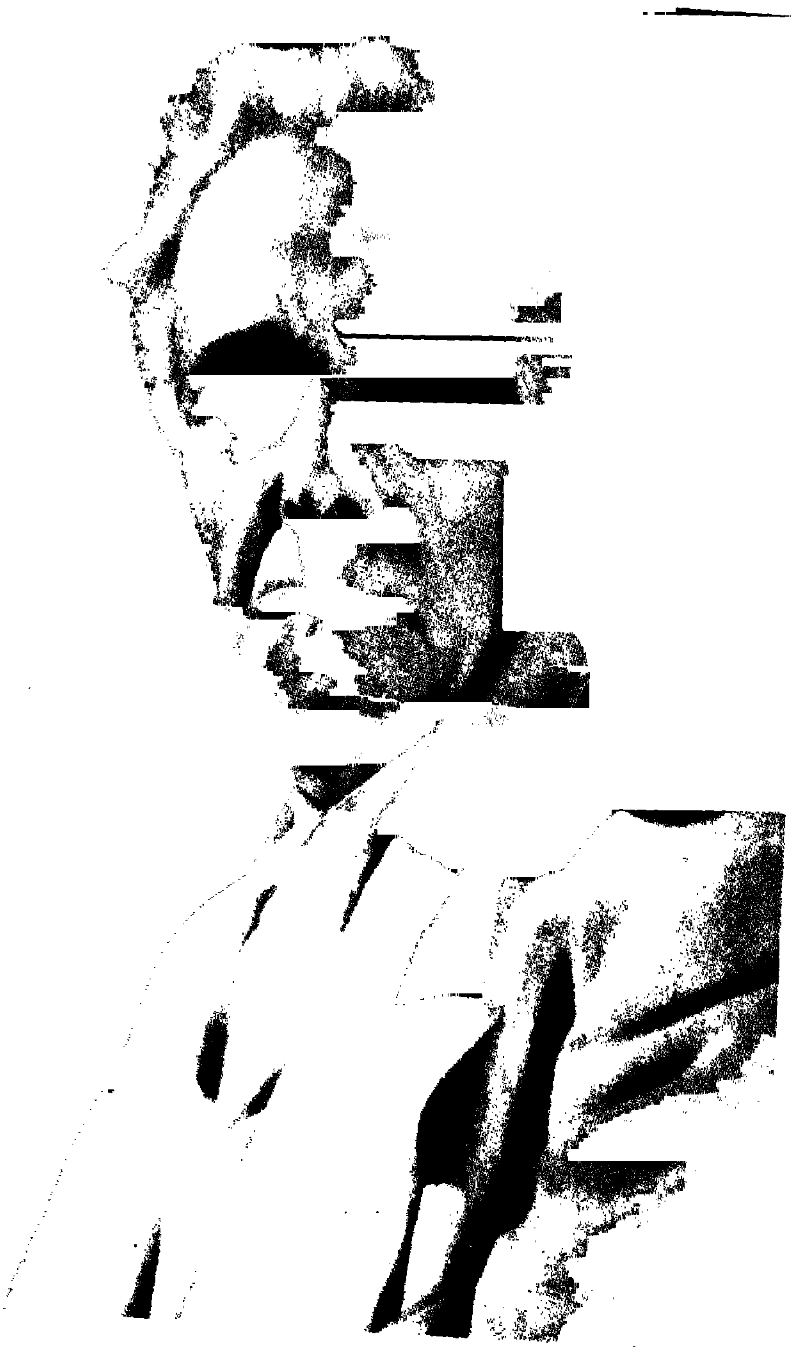
طابع : محمد زرین خاں

مطبع : زرین آرٹ پریس ، 61 ۔ ریلوے روڈ ، لاہور

تصاویر و ٹائیٹل : نثار آرٹ پریس لمیٹڈ ۔ لاہور

قیمت : ۵۵ روپے

فہرست



محمد عبدالرحمن چغتائی

پیش لفظ

چغتائی چل بسے ! ان کے رخصت ہو جانے سے مصوّری کا وہ پورا عہد رخصت ہوگیا جس کی ازل بھی وہ خود تھے اور ابد بھی - یہی ایک عظیم فن‌کار کی شناخت ہے کہ وہ اپنے عہد کو اپنے بطن سے جنم دیتا ہے اور مآلِ کار اس عہد کا خاتمہ بھی اس کی ذات پر ہی ہوتا ہے - مراد یہ نہیں کہ عظیم فن‌کار اپنے پیش روؤں سے اثرات قبول نہیں کرتا یا اس کے اثرات آنے والی نسلوں پر مرتسم نہیں ہوتے یا زمانہ اس کے نقّال پیدا کرنے میں بخل سے کام لیتا ہے ، بلکہ یہ کہ وہ اپنے پیش روؤں ، نیز اپنے بعد آنے والوں سے اس قدر مختلف ہوتا ہے کہ اسے نہ تو کسی کا لاحقہ قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ سابقہ - وہ ایک تنہا ہستی ہے جس کا وجود میں آنا ایک ثقافتی حادثہ ہے ، بعینہٖ جیسے حیاتیات میں تقلیب کی حیثیت ایک حیاتیاتی حادثے کی سی ہوتی ہے -

نقادانِ فن نے آرٹ کو ''زندگی کا آئینہ'' قرار دیا ہے - بےشک اس بات میں سچائی کی رمق موجود ہے مگر زیادہ تر اس سے غلط فہمیوں ہی نے جنم لیا ہے - آرٹ اس اعتبار سے تو آئینہ ضرور ہے کہ یہ اپنا پہلا قدم شے یا شخص کو ایک ''نمونہ'' قرار دے کر اٹھاتا ہے لیکن اس کے بعد اس میں اتنے ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں کہ آخر آخر میں یہ جس تصویر کو پیش کرتا ہے وہ اپنے اوّلین نمونے (Proto type) سے محض خارجی ہیئت کی حد تک ہی مشابہ رہ جاتی ہے - اگر ایسا نہ ہو تو آرٹ محض فوٹوگرافی تک ہی محدود رہے اور اس میں وہ پُر اسراریت اور معنی خیزی پیدا نہ

ہو سکے جو فن کی جان ہے ۔ تجریدی آرٹ اس سلسلے کی انتہائی صورت ہے کہ اس میں برش کی پہلی ضرب تو فن کار کی کسی داخلی کیفیت مثلاً برہمی ، یاسیت یا مسرت کی مظہر ہوگی مگر جیسے ہی کینوس پر دوسری ضرب لگے گی تو اس کا تعلق براہِ راست پہلی ضرب سے قائم ہو جائے گا ۔ اور یوں بقول لوئی آرنلڈ ریڈ اس کا مفہوم پہلی ضرب کو منہا کر دینے سے متعین ہی نہ ہو پائے گا ۔ آرٹ کے دوسرے مکاتب میں تجریدی آرٹ کی سی ''آزادہ روی'' تو شاید نہ ملے ، تاہم اصول اپنی جگہ قائم ہے کیونکہ آرٹ ، چاہے وہ کسی مکتبۂ فکر کا ہو ، جب تک اس کے بھیتر ایک نئے ''معنی'' کی شمع روشن نہیں ہوتی ، اس کی حیثیت نقّالی سے کسی صورت بھی مختلف نہیں ہو سکتی ۔

چغتائی کا فن تجریدی آرٹ کی ذیل میں نہیں آتا ، گو اس میں ایک حد تک تجریدیت ضرور موجود ہے ۔ اسی طرح اس فن کو ''زندگی کا آئینہ'' قسم کا آرٹ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا ، گو اس نے ایک حد تک اصل زندگی کی نمائندگی بھی کی ہے : مثلاً آغازِ کار میں چغتائی نے زندگی اور فطرت کو اس کی واقعی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی مگر اس خاص میدان میں بھی انھوں نے اپنے ''موضوع'' کے باطن میں ضرور جھانکا تھا اور یوں اپنے فن کو فوٹو گرافی کی سطح سے اوپر اٹھا لیا تھا ۔ ایک بار چغتائی صاحب نے از راہِ مروت مجھے اپنے بالا خانے میں لے جا کر مصوری کے نمونے دکھائے تھے اور ان کی چکاچوند سے میری نگاہیں خیرہ ہو گئی تھیں مگر یہ چغتائی کے اس آرٹ کے نمونے نہیں تھے جنھیں انھوں نے بعد ازاں پروان چڑھایا ۔ شاید یہی وجہ تھی کہ وہ بہت کم لوگوں کو ان سے متعارف ہونے کی اجازت دیتے تھے ۔

مقصود کہنے کا یہ ہے کہ چغتائی کا فن نہ محض تجریدی آرٹ کا نمونہ ہے اور نہ محض Representative Art کا ، بلکہ ایک ایسا آرٹ ہے جس میں فن کار نے ہیئت کی قیود اور حد بندیوں کو عبور کر کے نہ صرف اپنے ''موضوع'' کے بعض مخفی پہلوؤں کو منکشف کیا ہے بلکہ ان کے

انتخاب میں اپنی ایک خاص جذباتی جہت کو بروئے کار لا کر شرکت کی بھرپور مثال بھی پیش کردی ہے۔ گویا ایک طرف تو چغتائی کی ''شرکت'' نے ان کے فن کو ایک انوکھی توانائی بخش دی ہے اور دوسری طرف ان کے متخیّلہ کی برانگیختگی نے انھیں ہیئت کے در و دیوار کے پیچھے کی دنیا کو منقلب کرنے کی سعادت عطا کردی ہے ، جس کا مطلب یہ ہے کہ انھوں نے اپنے آرٹ میں حقیقت کی خارجی سطح سے ہٹ کر اُس شے کو تلاش کیا ہے جسے اقبال نے ''معنوی روح'' کہا ہے ، اور پھر اُسے یوں منقلب کیا ہے کہ خارجی سطح از خود اس نئی کیفیت کو گرفت میں لینے کے لیے تبدیل ہوتی چلی گئی ہے - چغتائی کے آرٹ میں چہروں ، لبادوں اور پیکروں کا بہ یک وقت ارضی اور غیر ارضی یا اصل سے مشابہ اور مختلف ہونا ان کے اس خاص فنّی اعجاز ہی کا نتیجہ ہے۔ مگر چغتائی نے اس نئی کیفیت کی تجسیم کے لیے خود کو محض ہیئت کی تبدیلیوں یا خطوط کے ایک خاص فنکارانہ استعمال تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ رنگوں کو بھی وہ ایک خاص انداز میں بروئے کار لائے ہیں - ہر رنگ کی ایک اپنی زبان اور اپنا مزاج ہوتا ہے جو فن کار کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر ایک ایسی نئی صورت اختیار کر لیتا ہے جو اصل سے مشابہ ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتی ہے - اگر یہ بات نہ ہوتی تو ہر مصوّر کے ہاں رنگوں کی زبان ایک سی ہوتی مگر سب جانتے ہیں کہ جس طرح شاعر لفظ کو اپنے تخلیقی کرب سے گزار کر ایک نئی صورت عطا کر دیتا ہے ، بالکل اسی طرح مصوّر رنگ کو ایک نیا رنگ بخشتا ہے اور یہ نیا رنگ اُس انوکھی کیفیت کو گرفتار کرنے میں سب سے زیادہ معاون ثابت ہوتا ہے جو مصوّر کے باطن میں خلق ہو چکی ہوتی ہے - بس اسی ایک بات میں چغتائی کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے مصوّری میں ایک ''نئی کیفیت'' کو جنم دیا اور پھر اس کی تجسیم کے لیے خطوں اور رنگوں کو منقلب کرتے چلے گئے - ضمناً یہ بات بھی ملحوظِ خاطر رہے کہ چغتائی کے ہاں یہ ''نئی کیفیت'' زندگی اور اس کے مظاہر کو ایک ناقابلِ تقسیم ''کُل'' کی صورت میں

محسوس کرنے کا وہ فنی رویہ ہے جسے Syncretism کا نام ملا ہے اور جو ابتداً بچوں کے آرٹ میں لیکن بعد ازاں سچے فن کاروں کے ہاں ابھرتا ہے اور انھیں تخلیقی سطح پر فائز کر دیتا ہے -

اوپر میں نے لکھا ہے کہ چغتائی کا آرٹ ایک حد تک تجریدی ہے ؛ مبادا اس سے کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے - مجھے یہ کہنے دیجیے کہ تجریدی آرٹ دو طرح کا ہوتا ہے ؛ ایک وہ جس میں تجریدیت کے با وصف خارجی مظاہر کی نمایندگی ایک بڑی حد تک ضرور ہوتی ہے - چغتائی کے ہاں تجریدیت کا یہی روپ ابھرا ہے - تجریدی آرٹ کی دوسری قسم وہ ہے جس میں ''نمایندگی'' کا عمل یکسر ناپید ہو جاتا ہے اور خارجی دنیا کی اشیا اور شخصیات کلیتاً منہا ہو جاتی ہیں - اس آرٹ کو Non-Figurative Art کا نام ملا ہے اور بالعموم جب تجریدی آرٹ کا ذکر آتا ہے تو اس سے تجرید کا یہی روپ مراد ہوتا ہے - چغتائی کے فن نے Non-Figurative Art سے کوئی سروکار نہیں رکھا ، حتی کہ جب انھوں نے تعقلات یا کیفیات کو پیش کیا ہے تو بھی اصل زندگی کی اشیا اور مناظر سے مدد لی ہے - بنیادی طور پر یہ ایک شعری رویہ ہے اور شاعر کی تشبیہ یا استعارے کے مماثل ہے - تشبیہ یا استعارے میں دو اشیا کو ایک دوسری کے روبرو کر کے ان کے عین درمیان جذبے یا فکر کے نازک سے ڈولتے ہوئے ہیولٰی کو گرفتار کیا جاتا ہے - چغتائی نے تصویر کے ذریعے اسی شعری رویے کو اجاگر کیا ہے - غالب اور اقبال کے اشعار کی تجسیم کے عمل میں چغتائی کا یہ طریقِ کار بآسانی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے - مگر اس خاص رویے سے ہٹ کر بھی چغتائی نے ''نمایندگی'' کے عمل میں نئے ابعاد پیدا کیے ہیں ؛ یوں کہ نمایندگی براہِ راست نہیں رہی - مثلاً چغتائی کی تصاویر میں قدیم اسلامی تہذیب کی علامتیں ایک ایسی فنی نفاست کے ساتھ شامل ہوئی ہیں کہ چہروں ، لبادوں اور اشیا کی غیر ارضیت میں بھی ایک گزرے ہوئے عہد کی آشنا شبیہ ابھر آئی ہے - یوں چغتائی کا فن نمایندگی کے مسلک کا بھی پابند رہا ہے (یعنی اس نے خارجی دنیا کی صورتوں سے

اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا) اور تجریدیت کا بھی (کیونکہ اس نے صورتوں کے خد و خال میں تہذیبی علامتوں کی جھلک دکھائی ہے) ۔ مگر یہ رویے چغتائی کے غالب رویے نہیں ہیں ۔ چغتائی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے نمائندگی اور تجریدیت کے عناصر کو اپنی ذات کے کرب سے گزار کر اور انھیں منقلب کر کے کیا سے کیا کر دیا ہے اور یوں مصوری کے ایک ایسے نمونے کو خلق کیا ہے جو قطعاً منفرد اور یکتا ہے اور جس پر چغتائی کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے ۔

زیرِ نظر تالیف کا مقصد چغتائی کے فن کی توضیح سے کہیں زیادہ اس کی رفعت اور عظمت کا اعتراف ہے ۔ میں چغتائی کے ان تمام احباب اور ناقدین کا ممنون ہوں جنھوں نے ہماری گزارش پر اس کتاب کے لیے بطورِ خاص مضامین تحریر کیے اور مشرق کے اس عظیم مصوّر کو خراجِ تحسین پیش کیا ۔ توقع ہے کہ اب اس کے بعد اہلِ نظر چغتائی کے فن کا بھرپور مطالعہ کرنے کی طرف راغب ہوں گے اور اس سلسلے میں مضامینِ نو کے انبار لگاتے چلے جائیں گے ۔

وزیر آغا

وزیر کوٹ ، ۲۲ دسمبر ۱۹۷۷ ع

علامہ ڈاکٹر محمد اقبال

۱

مرقعِ چغتائی

جناب محمد عبدالرحمٰن صاحب چغتائی نے ''دیوانِ غالب'' کا ایک مصوّر مرقّع (ایڈیشن) شائع کیا ہے ۔ میں اس کا خیرمقدم کرتا ہوں ۔ ہندوستان کی جدید مصوّری اور طباعت میں یہ ایک نادر کارنامہ ہے ۔ بدقسمتی سے میں اس موقع پر فنّی انتقاد کا اہل نہیں ہوں ۔ ناظرین سے ڈاکٹر کزن کے گراں قدر دیباچے کے مطالعے کی سفارش کرتا ہوں ۔ انھوں نے اُن اہم محرّکات کا تجزیہ کیا ہے جو چغتائی صاحب کے فنی نصب العین کی تشکیل پر اثرانداز ہیں ۔

مجھے جو کچھ کہنا ہے ، اس کا حاصل بس اسی قدر ہے کہ میں سارے فنونِ لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع سمجھتا ہوں ۔ عرصہ ہوا میں نے اس باب میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار ۱۹۱۴ع میں اپنی مثنوی ''اسرارِ خودی'' میں کیا تھا ۔ اس کے تقریباً بارہ سال بعد ''زبورِ عجم'' کی آخری نظم میں بھی اسی زاویۂ نگاہ کی ترجمانی کی ہے ۔ میں نے اس نظم میں ایک ایسے صاحبِ فن کی معنوی تحریک کا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے اندر محبت ، جلال اور جمال کی جامعیّت کی صورت میں

ظہور پذیر ہوتی ہے :

دلبری بے قاھری جادوگری است
دلبری باقاھری پیغمبری است

اس نقطۂ نظر سے جناب چغتائی کی بعض جدید تصویریں نمایاں امتیاز کی حامل ہیں - کسی قوم کی معنوی صحت زیادہ تر اُس روح کی نوعیت پر منحصر ہے جو اس کے اندر اُس کے شعراء اور صاحبانِ فن پیدا کرتے ہیں - لیکن اس رُوح کی نوعیت کا سوال محض اُن کے شخصی ذوقِ انتخاب پر نہیں چھوڑا جا سکتا - یہ ایک وھبی عطیہ ہے جس کی نوعیت کا فیصلہ خود اس عطیّے کا حامل بھی حصول سے پہلے نہیں کر سکتا - یہ فیض فرد کو بے طلب حاصل ہوتا ہے تاکہ اسے وہ وقفِ عام کرے - اسی اعتبار سے اس معنوی رُوح کی حیات بخش قوت اور اس کی حامل شخصیت، نوعِ انسانی کے لیے نہایت اہمیت رکھتے ہیں - کسی اہلِ ہنر کا مائل بہ انحطاط ضمیر اور تصوّر ایک قوم کے لیے اٹیلا اور چنگیز کے لشکروں سے زیادہ تباہ کن ہو سکتا ہے، بشرطیکہ اس کی تصویریں یا اس کے نغمے جذب و کشش کی طاقت بھی رکھتے ہوں -

جیسا کہ پیغمبرِ اسلام ﷺ نے قبل از اسلام عہد کے عربی شاعرِ اعظم امراء القیس کی بابت فرمایا :

اشعرالشعراء و قائدھم الی النار -
(وہ افضل ترینِ شعراء ہے اور دوزخ کی طرف لے جانے میں اُن کا امام ہے -)

مشہود کو غیر مشہود کی تشکیل کی اجازت اور اس صورتِ حال کی طلب، جس کو علمی اصطلاح میں فطرت کے ساتھ توافق کہا جاتا ہے، در اصل رُوحِ انسانی پر طبیعی ماحول کے تسلّط و تسخیر کو تسلیم کرنے کے مترادف ہے - طاقت طبیعی ماحول کے مقابلے سے پیدا ہوتی ہے، نہ کہ اس کے سرِ تسلیم خم کرنے سے - ''جو چاہیے'' (معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر ''جو ہے'' کا مقابلہ ہی صحت اور

قوت کا سرچشمہ ہے - اس کے ماسوا انحطاط اور موت ہے - خدا اور انسان دونوں کا تسلسلِ حیات متواتر تخلیق سے وابستہ ہے :

حسن را از خود بروں جستن خطاست
آنچہ می بایست پیشِ ما کجاست

جو اہلِ ہنر ، نوعِ انسان کے لیے رحمت ثابت ہوتے ہیں ان کا رابطہ اپنے ماحولِ حیات کے ساتھ ''با زمانہ ستیز'' کا ہوتا ہے - ایسا بلند مرتبت ہنرور صبغۃاللہ (الٰہی رنگ) میں ڈوبا ہوا ہے - اپنی روح میں وہ زماں کی حقیقت اور ابدیت کو محسوس کرتا ہے - بقولِ فشٹے (Fichte) اسے فطرت نہایت عمیق ، وسیع اور کامل دکھائی دیتی ہے ، برخلاف اس شخص کے جس کی نگاہ میں اشیا ، نفس‌الامری سے ناتمام ، ضعیف تر اور ناقص تر دکھائی دیتی ہیں - دورِ حاضر فطرت (طبعی ماحول) ہی کو سرچشمۂ فیضان قرار دیتا ہے لیکن یہ فطرت تو صرف ''ہے'' سے زیادہ کچھ نہیں اور اس کا منصب ''چاہیے'' کے لیے ہماری جستجو کا حجاب بنتا ہے - صاحبِ ہنر کو اس کا شعور اپنے ہی نفس کی گہرائیوں میں حاصل کرنا چاہیے -

جہاں تک اسلام کی تہذیبی تاریخ کا تعلق ہے ، میرا اپنا عقیدہ یہ ہے کہ سوائے فنِ تعمیر کے استثناء کے اسلامی فنونِ لطیفہ ـــــ موسیقی ، مصوری بلکہ کسی حد تک شاعری بھی ـــــ ہنوز ظہور کے طالب ہیں - وہ فن ، وہ ہنر جس کا مطمحِ نظر اخلاقِ الٰہی کو اپنے اندر جذب کرنا (تخلقوا باخلاق اللہ) ہے ، در اصل انسان کے اندر ایک غیر محدود طلب (اجر غیر ممنون) پیدا کرتا ہے اور انجامِ کار اسے اس زمین پر اللہ کی خلافت کا مستحق ٹھیراتا ہے :

مقامِ آدمِ خاکی نہاد دریابند
مسافرانِ حرم را خدا دھد توفیق

اس امر کے آثار نمایاں ہیں کہ پنجاب کا یہ نوجوان اہلِ ہنر اپنی ذمہ داریوں کا احساس رکھتا ہے - خیر سے ابھی تو وہ زندگی کی

اُنتیسویں منزل طے کر رہا ہے۔ مستقبل ہی اس کا جواب دے گا کہ چالیس برس کی پختہ عمر میں اس کا کمال کیا رنگ اختیار کرے گا اور کس درجے پر فائز ہوگا۔ اس عرصے میں اس کے ہنر سے دلچسپی رکھنے والے سارے اہلِ نظر اس کی ترقی کے منازل پر اپنی نظریں جمائے رہیں گے۔

محمد اقبال

۲۱- جولائی ۱۹۲۸ء

● ● ●

ڈاکٹر جیمز کزن

۲

چغتائی کا آرٹ

بعض حضرات کا شیوہ ہوتا ہے کہ جب کسی جدید مصوّر کی کوئی تصویر دیکھتے ہیں تو اُن دو چار چھپی ہوئی تصاویر کو ، جو کبھی ان کی نگاہ سے گزر چکی ہوتی ہیں ، ذہن میں لا کر ایک مبصّرانہ اور بیش و کم حقارت آمیز انداز سے فرماتے ہیں : ''اس مصوّر اور اس کی تصویروں پر جاپانی مصوّری کا اثر ہے''۔ اہلِ فہم خوب جانتے ہیں کہ حقیقت اس کے برعکس ہے ــــ بالکل برعکس ۔ ''اتامارو'' کی خواتین ہندوستان کی ''شکتی'' کی اولاد ہیں ــــ ایسی اولاد جو جاپانی لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے ، جاپانی طریقے سے بال سنوارتی ہے اور جس کے اعضا میں جاپان کا طبعی سبک پن ہوتا ہے ۔ اندریں حالات کیا یہ ہندوستانی آرٹسٹوں کا قصور ہے کہ جاپانی مصوّری میں اور ان کی مصوّری میں مشابہت ہے ؟ اگر کسی کی صورت اپنے مورثِ اعلٰی کی صورت سے ملے تو یہ مورثِ اعلٰی کا قصور کیونکر ہو سکتا ہے ؟

اسی قسم کے حضرات جب چغتائی کی تصاویر دیکھتے ہیں تو فرماتے ہیں : ''چغتائی ایرانی مصوّری سے متاثر ہے''۔ نادان یہ نہیں سمجھتے کہ یہ کوئی عیب کی بات نہیں ۔ اور آخر چغتائی پر ایرانی اثر کیوں نہ ہو ؟

چغتائی ایرانی النسل ہے ۔ اس کا سلسلۂ نسب اُن تاتاری مغلوں سے ملتا ہے جنھوں نے ہندوستان کو اپنا مسکن بنا لیا تھا اور جنھوں نے انجام کار موتی مسجد اور تاج محل جیسی رفیع الشان عمارتیں برپا کیں ۔ میں یہ نہیں کہتا کہ چونکہ چغتائی ایرانی النسل ہے اس لیے اس کی مصوّری میں ایرانی رنگ کی موجودگی لازمی ہے ۔ سولھویں اور سترھویں صدی کے مغل آرٹ کے بعض ماہرین پکّے ہندو تھے اور آج کل کے بعض ہندوستانی مصوّر ، جو غیرملکی آرٹ کی نقالیاں کرتے ہیں ، ''پکّے'' کچھ بھی نہیں ۔ لیکن چغتائی ؟ چغتائی کی بات بالکل مختلف ہے ۔ اس کے دم سے ایرانی مصوّری ازسرِ نو زندہ ہو گئی ہے ۔ اُس مصوّری میں اور اِس مصوّری میں فرق ہے تو صرف اتنا جو چغتائی کی عظیم شخصیت اور صدیوں کی آمد و شد کی وجہ سے لازمی تھا ۔

چغتائی کے تصوّر میں آج بھی اکبر کے پُرشکوہ زمانے کا ہندوستان بستا ہے ۔ جہاں تک آرٹ کا تعلق ہے ، میں سمجھتا ہوں کہ چغتائی کا یہ تصوّر ہمارے لیے کارآمد ثابت ہوا ہے ۔ اگر آج ہندوستان واقعی اکبر کے زمانے کا ہندوستان ہوتا تو یقینی طور پر چغتائی کوئی اور دنیا تخلیق کرتا ـــــ اور یہ بات دعوے سے کون کہہ سکتا ہے کہ وہ نئی دنیا بھی اسی قدر حسین ہوتی جیسی خوابوں کی یہ خوب صورت دنیا ہے جو چغتائی کے تخیّل نے اب آباد کی ہے ۔ یقینی بات صرف اس قدر ہے کہ وہ ایک نئی اور مختلف دنیا بناتا ضرور ، کیونکہ اس کا تعلق اُس پُر از رومان گروہ سے ہے جس کا کارواں ہمیشہ ساحلِ دوش یا کنارِ فردا پر خیمہ زن ہوتا ہے ۔ اس گروہ کا ایک رکن انگریز شاعر کیٹس تھا جو اپنے گرد و پیش کی دنیا سے بھاگ کر اپنے تخیّل کی مخلوق ، یعنی یونانی دنیا ، میں پناہ گزین ہوا تھا ۔

بیرونِ ایشیا جو چیز چغتائی کے مداح پیدا کرتی ہے ، وہ اس کی تصاویر کا مشرقی تخیّل اور فنی کمال ہے ۔ اس کی تصاویر میں جو حیرت انگیز فنی کمال ہے وہ ہر صاحبِ فہم کا دل لبھاتا ہے ۔ لیکن ریئلزم

سے وہ بُعد ، جو چغتائی نے ارادۃً اختیار کیا ہے ، اُن لوگوں کے لیے باعثِ تشکّر ہے جو اُس چیز سے ، جس کو مرئی حقیقت کہتے ہیں ، اُکتا چکے ہیں اور تخیلی حقیقت کے متلاشی ہیں ۔ اس تخیلی حقیقت کو واضح کرنا صدیوں سے مشرقی آرٹ کا مقصد اور مطمحِ نظر رہا ہے ۔ اگر پرانے ایرانی شاہکاروں اور چغتائی کی تصویروں کو سامنے رکھ کر موازنہ و مقابلہ کیا جائے تو واضح طور پر معلوم ہو جائے گا کہ ان میں یگانگت کس حد تک ہے اور کس حد تک چغتائی نے اُس جوشِ طبیعت سے ، جو ایک ایسے خلّاق آرٹسٹ کا نشانِ امتیاز ہوتا ہے جو اپنی روایات سے کماحقہٗ آگاہ ہو ، اپنا ذاتی کمال ایزاد کیا ہے ۔ قدیم ایرانی شاہکاروں میں اور چغتائی کی تصاویر میں تغزّل اور ایک نازک پُرسکوت توازن مشترک ہیں ۔ لیکن رنگوں کا خوب صورت امتزاج ، خطوط کی ہم آہنگی ، جس کی بدولت خطوط تصویر کے خطوط نہیں رہتے بلکہ اُن شاعرانہ جذبات کے ، جو الفاظ کی گراں باری کے متحمّل نہیں ہو سکتے ، نقوش بن کر نگاہوں کے سامنے آ جاتے ہیں ، لباس کی تزئین و ترتیب جس کا مقصد محض انسانی جسم کو مستور یا عریاں کرنا نہیں ہوتا بلکہ جو بجائے خود ایک جمالیاتی کارنامہ ہے ، اور ساسانی عمارات کا پس منظر جو انسانی تخیّل کو اس دنیا سے دور رومان اور حسن کی دنیا میں لے جاتا ہے ، یہ تمام صفات چغتائی کی خصوصیت ہیں اور اس کی تصاویر میں بدرجۂ اتم موجود ہیں ۔

(ترجمہ)

• • •

۳

عبدالرحمٰن چغتائی کو خراجِ عقیدت

موت ہم سے اُن لوگوں کو چھین لیتی ہے جن کا کوئی بدل نہیں اور اس لیے ہم میں سب سے زیادہ متّقی لوگ بھی جدا ہونے والوں کا ماتم کیے بغیر نہیں رہ سکتے ۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی عوامی شخصیت کی نسبت کسی عام آدمی کی موت کا صدمہ سہنا شاید زیادہ مشکل ہو ۔ اوّل الذکر کی موت کی صورت میں ایک تو احساسِ زیاں میں لوگ کثیر تعداد میں شریک ہوتے ہیں ، دوسرے اوّل الذکر کے وہ ٹھوس کارنامے بچ رہتے ہیں اور یہ ثابت کرنے کے لیے کہ وہ ہمارے درمیان زندگی گزار گیا ہے ، کافی ہوتے ہیں ۔ اور اُن لوگوں کے کارنامے ، جو حقیقی معنی میں عظیم ہوں ، یعنی محض بدنام ہونے کی بنا پر مشہور نہ ہوں ، بالخصوص فنکاروں اور کاریگروں کے کام ، مجھے ایسا لگتا ہے شاید اَن گنت نسلوں تک قائم و دائم رہتے ہیں ، بلکہ شاید رہتی دنیا تک ان پر آنچ نہیں آتی ۔ کسی گم گشتہ ، مدتوں سے بُھلائی ہوئی تہذیب ہی کو لے لیجیے : مثلاً موئن جو دڑو ، جو وادیٔ سندھ میں پھولی پھلی ، یا بعض اوائلی مگر باصلاحیت قومیں ، جیسے سکتھی خانہ بدوش ، یا ایسی ہی متعدد دیگر قومیں ، جو الھی کی طرح صدیوں حافظے سے محو رہیں ، لیکن جب از سرِ نو دریافت ہوئیں تو

ہم نے انھیں جان دار اور وقیع پایا ــــ بیشتر صورتوں میں اُن بصیرتوں کی خوبیوں کی بنا پر جان دار اور وقیع پایا جنھوں نے ان کے فنکاروں کو ولولہ عطا کیا ، اور اُن تکنیکی مہارتوں کی وجہ سے بھی جن کے ساتھ انھوں نے ان بصیرتوں کا اظہار کیا - چنانچہ آج جب ہم ایک ایسے شخص کی برسی منانے جمع ہوئے ہیں جو آپ میں سے بہت سوں کو عزیز تھا تو ہم ساتھ ہی ساتھ اس سیارے پر اُس کے فیضِ جاری کا جشن بھی منا رہے ہیں -

میرا خیال ہے کہ خان بہادر عبدالرحمٰن چغتائی ــــ اگر اجازت ہو تو میں ان کا اُس خطاب کے ساتھ نام لوں جو انگریزوں نے انھیں چالیس سال قبل عطا کیا تھا ــــ لافانی شخصیتوں کے اُس عظیم گروہ کے رکن ہیں جس کا ذکر میں پہلے کر چکی ہوں - اس اعتبار سے وہ اپنے جدِ امجد استاد احمد معمار لاہوری کے لائقِ تحسین خلف بھی ہیں - استاد احمد تاج محل کے صدر معمار تھے اور یوں یہ سہرا ان کے سر ہے کہ انھوں نے ایسا مقبرہ تعمیر کیا جو ''گورِ امیر'' کے ساتھ ، کہ سمرقند میں تیمورلنگ کا مزار اسی نام سے مشہور ہے ، بلاشبہ ان نفیس ترین یادگاری عمارتوں میں سے ایک ہے جن کا ہمیں علم ہے - میری مراد روضۂ ممتاز محل سے ہے جو عام طور پر آگرے کے تاج محل کے نام سے مشہور ہے -

چغتائی نے اپنی مقامی روایت میں کام کرنا پسند کیا - یہ انتخاب یقیناً طور پر اپنی مرضی سے کیا گیا تھا ، کیونکہ وہ اسلامی اسلوب کو ترجیح دیتے تھے - یہ بات نہیں تھی کہ وہ مغربی دنیا کے فنون کی سوجھ بوجھ سے محروم ہوں - اور اسلامی اسلوب کیا ہی باعظمت ہے ! ہم جن اسلوبوں سے آشنا ہیں یہ ان میں سے کسی سے کم شاندار نہیں ، اور اسے یہ امتیازِ مزید حاصل ہے کہ جس دین سے اس نے فیضان حاصل کیا تھا اس کے مستحکم ہونے کے صرف بیس برس بعد ہی ایک نرالی اور فی الواقع کلی طور پر ترقی یافتہ شکل میں دنیا میں پھوٹ پڑا تھا - اپنے عین آغاز ہی میں اس اسلوب نے ثابت کر دیا کہ اس کی جڑیں مضبوطی سے دینِ اسلام

میں آسی طرح قائم تھیں جس طرح مغربی دنیا کے ہم عصر فنون کی جڑیں عیسائیت میں پھیلی ہوئی تھیں ۔ اس کے باوجود یہ کسی عیسائی اسلوب سے مماثلت نہ رکھتا تھا ۔ اس کا نہ تو بازنطیم کی سرپرستی میں پروان چڑھنے والے راسخ العقیدہ شرقی کلیسائی اسلوب سے کوئی تعلق تھا ، نہ روم سے صادر ہونے والے کیتھولک اسلوب سے ، اور نہ نسبتاً زیادہ شمالی نارمن یا قدرے بعد میں نمودار ہونے والے رومانیسک یا گوتھک اسلوب سے ۔ اسلام سے فیضان حاصل کرنے کے بعد یہ اسلوب کسی ایسی چیز کا نمایندہ بن گیا تھا جو آتنی ہی نئی تھی جتنا کہ وہ دین جس کی وہ خدمت کر رہا تھا ۔ یہاں تک کہ وہ عناصر بھی ، جو مسلم فنکاروں نے قسطنطنیہ ، ساسانیوں ، ایرانیوں ، چینیوں اور دوسرے لوگوں سے اپنا لیے تھے ، بہت جلد نئے اسلوب کا جزوِ بدن بن گئے ، اس میں جذب ہوئے اور اس عمل کے دوران کسی ایسی چیز میں منقلب ہو گئے جو سراسر مختلف تھی ۔ اس لحاظ سے یہ بات اَور بھی قابل ذکر ہے کہ مسلم فنکاروں کی مشقِ فن ان کے اندر سے ابھرنے والی ''تخلیقی تحریک'' کی خاطر تھی ، ثواب کمانے کے لیے نہ تھی ۔ اس بنا پر اس مشقِ فن کے مقصد میں ''فن برائے فن'' کا پہلو زیادہ شامل تھا ۔

ابتدا میں مسلم قوم کے فنی نابغے نے اپنے اظہار کے لیے خطاطی کو پسند کیا ۔ اپنی اسی سعی سے اس نے لکھے ہوئے لفظ کا رتبہ بلند کر کے اسے فنِ لطیف بنا دیا ۔ خطِ کوفی ، خواہ اسے کسی گنبد کے چاروں طرف لکھا گیا ہو یا وہ دیوار کی تزئین یا ظروف کی آرائش کے کام آیا ہو ، اتنا طمانیت بخش ہوتا ہے کہ کم ہی نقش و نگار اس سے بازی لے جا سکتے ہیں ۔ عربی رسم الخط ابتدائی دور کے جرمن شہنشاہوں کی تاج پوشی کی خلعت کی تزئین تک کے لیے استعمال ہوتا رہا ۔ گو چغتائی پیشہ ور خطاط نہیں بنے لیکن جس کی نظر سے بھی ان کے ہاتھ سے بنی ہوئی ابواب کی لطافت آمیز سرخیاں ، تتمّے کے بیل بوٹے ، حواشی کی آرائشیں اور کششیں اور دائرے گزرے ہیں وہ اس بارے میں کوئی شبہ نہیں کر سکتا کہ وہ

اس فن کو خوب سمجھتے تھے اور اگر چاہتے تو اس میں کمال بھی حاصل کر سکتے تھے ۔ مگر انھوں نے ایسا نہیں کیا ۔ یہ بدیہی طور پر اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا یہ فیصلہ اختیاری تھا ۔ یہ فیصلہ انھوں نے اس لیے کیا کہ وہ انسانی شکلوں والی کمپوزیشنوں کو ترجیح دیتے تھے ۔ یہ ترجیح ان کے اندازِ نظر کی جدیدیت کو ظاہر کرتی ہے ۔ اس کے باوجود کتابی صفحوں کے لیے ان کی تزئین و آرائش اتنی ہی شان دار اور اتنی ہی خوش نما ہے جتنی کہ وہ آرائشیں جو پچھلے وقتوں میں اسی مقصد کے تحت بنائی جاتی رہیں ۔ جیسا کہ چغتائی کے ایک مغربی نقاد نے اشارہ کیا ہے ، ان کا یہ کام ان تمام کاموں سے بہ درجہا برتر ہے جو نقش و نگار سازی کے ضمن میں ماضی میں مسلم فنکاروں نے انجام دیے تھے ۔ چغتائی کے ہاتھوں میں بعض روایتی موٹف کہیں تو آسان بن گئے ہیں ، کہیں زیادہ تیکھے ہیں یا نئے قالبوں میں ڈھلے ہیں ، حتیٰ کہ بعض انوکھے قسم کے میل ملاپ میں ایک دوسرے سے منسلک ہیں ۔ ان میں سے بعض کا خمیر ، یوں لگتا ہے کہ ، مغربی اور مشرقی دنیاؤں کے گرافک فنون کی بہت بیّن معاملہ فہمی سے اٹھایا گیا ہے ۔ چغتائی کے فن کا یہ پہلو ، میری مراد اس کے گرافک عنصر سے ہے ، واضح ترین روپ میں ان کی نہایت شاندار طریقے سے بنائی اور سوچی ہوئی ایچنگز میں نظر آتا ہے ۔ ایچنگز میں سے تمام غیر ضروری تفاصیل کو نکال باہر کرنے میں ان کی مہارت ، ان کے خط کی پختگی ، ان کے وژن کی صفاء اور ایک نئی تکنیک پر مکمل عبور ـــــ ان سب خوبیوں نے مل کر بلاشبہ اسلامی آرٹ میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کیا ہے ۔ امید رکھنی چاہیے کہ فنکاروں کی آنے والی نسلیں ان مواقع کا کھوج لگاتے وقت ، جو ایچنگ نگار اور لتھوگرافر کے منتظر ہیں ، چغتائی کے نقشِ قدم پر چلیں گی ۔

یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اسلامی اسلوب کا خصوصی امتیاز یہ ہے کہ اسے اپنا جوہر دکھانے کے لیے نسبتاً معدودے چند موضوعات کی ضرورت پڑتی ہے ۔ وہ انھی موضوعات کی چھوٹی موٹی الٹ پھیر سے ایسی

دلکشی پیدا کر دیتا ہے جو کبھی ماند نہیں پڑتی ۔ اس لحاظ سے ، لیکن صرف اسی لحاظ سے ، مجھے اسلامی آرٹ میں اور ان مذہبی تصویروں میں ، جو یونانی راسخ العقیدہ کلیسا کے عیسائیوں کے لیے بنائی گئی تھیں ، امکانی حد تک مماثلت نظر آتی ہے ۔ یونانی اور سلاف مصور بھی مخصوص موضوعات کے ایک سلسلے سے نتھی رہے ہیں ۔ یہ طے شدہ موضوعات ان کے کلیسا نے ابتدائی عیسائی دور میں ان پر مسلّط کر دیے تھے اور یہ آج بھی اسی طرح نافذ ہیں ۔ راسخ العقیدہ فنکاروں کو ان موضوعات کی تقلید تو کرنی پڑتی ہی ہے ، اس کے علاوہ ان سے یہ توقع بھی کی جاتی ہے کہ وہ شبیہ نگاری کے ایک جچے تلے قاعدے کی پیروی کریں گے ۔ رومن کیتھولک فنکاروں کے برعکس ، جنھیں اجتہاد کی آزادی تھی اور جنھوں نے اپنی صلاحیتوں سے کام لے کر نشاۃ ثانیہ کا الاؤ روشن کیا ، راسخ العقیدہ فنکاروں کی حوصلہ شکنی کی گئی ۔ انھیں نئے موضوعات پروان چڑھانے ، انجیل کی کہانی پیش کرنے کے لیے نئے طریقے وضع کرنے اور ذاتی شہرت حاصل کرنے سے باز رکھا گیا ۔ اگرچہ انھیں اس بات کی اجازت نہیں ملی کہ اپنے مغربی بھائیوں کی طرح جدت یا انفرادیت پیدا کرنے کے لیے سرگرمِ عمل ہوں ، تاہم راسخ العقیدہ فنکار دنیا کے بہت سے بہترین شاہکار بنانے میں کامیاب رہے ۔ یہی کیفیت بہت سے مسلم فنکاروں کی ہے ، جو نسل در نسل قدرے یکساں خطوط پر سوچتے ہوئے ، ایک بہت پیش پا افتادہ ڈگر پر چلنے پر اس واسطے قانع رہے ہیں کہ مروجہ نمونوں پر توجہ مرکوز رکھ کر حدِ کمال کو چھو سکیں ۔ اگر ان سے پوچھا جائے تو وہ ، اور شاید ان کے راسخ العقیدہ ہم فن بھی ، یہ اچھی دلیل پیش کر سکتے ہیں کہ کسی قطعی قاعدے کو قبول کرنے سے فنکار کو اس بات کی آزادی مل جاتی ہے کہ وہ اپنی انفرادیت کے بارے میں فکرمند ہوئے بغیر ساری توجہ اپنے وژن کے روحانی مافیہ پر مرکوز کر سکے ۔ گویا اظہارِ ذات کے لیے کشمکش کرنے کے بجائے کسی فارمولے کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے سے نہ صرف یہ ہے کہ فنکار عالمگیر حقیقت کو بہتر طور پر سمجھنے کے قابل ہو جاتا

ہے بلکہ مرئی دنیا کے حسن و جمال کی بھی اچھی طرح داد دے سکتا ہے۔
چغتائی نے حسن کی تلاش کو روایتی خطوط پر جاری رکھنا پسند کیا لیکن ایسا کرتے ہوئے انھوں نے تجدیدیت سے بھی پہلو بچایا اور قدامت پسندی سے بھی۔ وہ سمجھ گئے تھے کہ جہاں تک جدت پسند اور حقیقی معنی میں تخلیقی فنکار کا تعلق ہے، وقت ایک ہی جگہ رکا نہیں رہ سکتا اور خود فنکار کو بھی یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ ایک ہی جگہ کھڑے کھڑے چپ راس کرتا رہے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی مقامی روایت کو اپنے عہد کے انداز نظر کے مطابق ڈھالنے کا کام شروع کیا۔ اس مقصد کے حصول کی جانب پہلا قدم انھوں نے یہ اٹھایا کہ درباری زندگی کو منعکس کرنے والے ان پیچیدہ اور جزئیات سے معمور مناظر کو بالائے طاق رکھ دیا جنھیں قدیم اسلامی مصوری میں اتنا اہم مقام حاصل تھا اور اس کے بجائے عام انسانوں کی زندگی کے الگ تھلگ واقعات کو اور اس کیفیت کو، جو ان واقعات سے تعلق رکھتی تھی، پیش کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ وہ اپنے مقصد میں کامیاب رہے کیونکہ انھوں نے جتنا کام محتاط کمپوزیشن سے لیا اتنا ہی مضبوط لیکن نازک لکیروں اور منہ بولتے رنگوں سے بھی لیا۔ اور بعینہ جیسے اگلے وقتوں کے مسلم فنکار بعض بازنطینی اور ساسانی موٹفوں کو اپنے تصرف میں لے آئے تھے، چغتائی بھی، ایسا معلوم ہوتا ہے، بعض اوقات، مشرقی ماخذ کے علاوہ مغربی ماخذ سے فیض حاصل کرتے رہے ہیں۔ انھیں مغربی آرٹ کی اچھی سوجھ بوجھ تھی۔ اس کا سب سے بیّن ثبوت ان کی ایچنگز سے ملتا ہے۔ ان کے ایک بھانجے/بھتیجے (عبدالوحید چغتائی) نے مجھے بتایا کہ چغتائی ریمبراں کے بڑے قائل تھے۔ ریمبراں جیسے استاد کا اثر چغتائی کے بعض کاموں میں نظر آتا ہے؛ لیکن مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بعض دوسری تصویروں میں خفیف سا اثر دیلا کرائے اور پیرانیسی کا بھی دکھائی دیتا ہے۔ ولیم مورس کا اثر تو یقیناً موجود ہے، ممکن ہے گویا تک کا کچھ اثر ہو۔ ان اثرات کی بوقلمونی کو صرف ان کی ایچنگز میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے، تاہم ان سبھی صورتوں میں بیرونی

اثرات کو اس قدر مکمل طور پر جذب کر لیا گیا ہے اور نئے سانچوں میں ڈھال لیا گیا ہے کہ وہ قطعی طور پر امتیازی حیثیت کے مالک بن چکے ہیں اور ان پر چغتائی کی چھاپ لگ چکی ہے۔ اور تھوڑی بہت غیر ملکی خصوصیات کو برت لینے سے کسی فنکار کی کوئی ہیٹی نہیں ہوتی۔ انگریز مابعد الطبیعیاتی شاعر جون ڈن نے یہ دعویٰ کر کے یقیناً ایک بنیادی سچائی کا اظہار کیا تھا کہ ''کوئی آدمی جزیرہ نہیں ہوتا کہ اپنے آپ ہی میں مکمل ہو۔''

مشرقِ بعید کے فنکاروں کے ہاں خم دار خطوط سے گہرا شغف پایا جاتا ہے۔ بہت ممکن ہے کہ اثر پرست مصوروں کا کام دیکھنے کے بعد چغتائی پر اس نوعیت کے شغف کی معنویت منکشف ہوئی ہو۔ خم دار خطوط سے اس طرح کا شغف ہوگارتھ بھی رکھتا تھا۔ مگر چغتائی کے کام میں ایسے خطوط جس تواتر سے نظر آتے ہیں وہ عین ممکن ہے قطعی طور پر کسی نجی احساس کا نتیجہ ہوں۔ ان خطوط کا مأخذ کچھ بھی سہی، چغتائی نے ان سے شغف رکھنے کے باوجود آڑے ترچھے خطوں کے استعمال کو کبھی اپنے لیے ممنوعہ قرار نہیں دیا۔ وہ جہاں بھی کوئی ڈرامائی تاثر پیدا کرنا چاہتے تو انھی آڑے ترچھے خطوں سے کام لیتے۔ اَور تو اَور یہ شغف انھیں کبھی کبھار مکعبیت کی جانب مائل ہونے سے بھی باز نہیں رکھ سکا۔ یہاں ایسی مکعبیت مراد ہے جو ایک طرح کی گولائی کی حامل ہو۔ اور یہ رجحان، اگر سراغ لگایا جائے تو، یقیناً مغربی اثرات کا مرہونِ منّت نظر آئے گا۔ چغتائی کے ہاں حقیقت آمیز تناظر کا جو استعمال نظر آتا ہے، غالباً یہی بات اس کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ صحیح تناظر کا یہی استعمال ہے جس کی بدولت وہ، چھوٹے پیمانے پر کام کرتے وقت بھی، اپنے دیس کے بری منظروں کی کھلی وسعتوں کے حیرت انگیز حد تک بھرپور کھلے تاثرات موقلم بند کرنے میں کامیاب رہے۔ ان مناظر کی صفاء کو چغتائی کے رنگوں کے انتخاب نے تقویت بخشی ہے اور سہارا دیا ہے۔" ان کے لگائے ہوئے رنگ نہ تو پھیکے سیٹھے ہوتے ہیں اور نہ متشدّد، بلکہ

ہمیشہ زبانِ حال سے کچھ کہتے ہوئے ، پُرسکون ، لطیف اور خوبصورت نظر آتے ہیں - وہ ابتدائی دور کی کتابی مصوری کی طرح کبھی زرق برق نہیں ہوتے - رنگوں کا توازن اتنا برجستہ ہوتا ہے کہ ان سے کمپوزیشن کی کیفیت برقرار رکھنے میں بھی مدد ملتی ہے اور موضوعی ہیئت بھی اجاگر ہو جاتی ہے - ان وسائل سے کام لے کر چغتائی نے اپنی مصوری کو ایک ایسا نفسیاتی ظرف عطا کیا ہے جو اسلامی آرٹ میں ایک نئی چیز ہے - اس لحاظ سے اُنھوں نے بلاشبہ خود اسلامی مصوری کے قد و قامت میں اضافہ کیا ہے -

چغتائی میں کسی موڈ کی عکاسی کرنے کی جو صلاحیت پائی جاتی ہے اور ہندسیاتی نژاد کے کج مج نمونوں کو ہمیشہ خوش نما اور پیچ در پیچ بیل بوٹوں میں پاٹ دینے کا جو ہنر اسے آتا ہے اس کی بدولت وہ واحد فنکار ہے جو صحیح معنی میں عمرخیام کی شاعری کو تصویری قالب عطا کر سکتا ہے - گو ہم تک عمر خیام کی چند ایک رباعیات ہی پہنچی ہیں ، لیکن وہ بھی یہ واضح کر دینے کے لیے کافی ہیں کہ عظیم فلکیات داں ہونے کے ناتے اسے مرورِ ایام اور ستاروں اور کائنات کی ماہیت سے سروکار نہ تھا ، بلکہ ہر وقت یہی خیال رہتا تھا کہ انسان کا خدا سے ، دوسرے انسانوں سے اور اس دنیا کی نعمتوں سے کیا تعلق ہے - دنیاوی چیزوں سے یہی عشق چغتائی کے کام میں بھی نظرآتا ہے جہاں وہ بظاہر غیر اہم اشیاء سے حظ اُٹھانے سے عبارت ہے - مثلاً حاشیے کی تزئین کے لیے بنی ہوئی پتیاں ہوا میں لہراتی دکھائی جاتی ہیں اور ان کی یہ جنبش جہاں آہنگ کے ایک بے حد ترقی یافتہ شعور کا پتا دیتی ہے وہاں تصویر کے مجموعی تاثر کو کبھی درہم برہم نہیں ہونے دیتی - ان کے اسلوب کے یہی وہ پہلو ہیں جو بطور خاکہ نگار چغتائی کی مہارت کو چارچاند لگا دیتے ہیں -

مجھے ایسا لگتا ہے کہ ابتدائی ادوار کے مسلم فنکاروں کے برعکس چغتائی نے شہزادوں اور درباری امراء کی سرگرمیوں سے شاذ و نادر ہی واسطہ رکھا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ اپنے پیش روؤں کی طرح انسانی

پیکر کو خیالی حسن کے سانچوں میں نہیں ڈھالتے ۔ ان کی دلچسپی فرد کی زندگی کے اُن لمحات پر مرکوز معلوم ہوتی ہے جو ، چاہے غمی ، مفلسی یا تفکّر کا عالم ہو یا خوشی کی فضا ہو ، وجود کی شاعری سے کبھی خالی نظر نہیں آتے ۔ اور اگر ان کی انسانی صورتیں عالمِ تنہائی میں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں تو بھی یہ ایسی دنیا ہے جہاں مسرت اور زندہ دلی کا اکثر گزر ہوتا رہتا ہے ۔ چغتائی کی اس نجی دنیا میں اُس صوفیانہ تصور نے ، جسے ابتدائی دور کے مصوروں نے ایک شبیہ سے منسلک کر دیا تھا ، نئی زندگی پائی ہے ، گو جہاں تک چغتائی کا تعلق ہے ان کے ہاں یہ شبیہ ، اگر اسے ابتدائی دور کے مصوروں کی مساعی کے بالمقابل رکھ کر دیکھا جائے تو ، زیادہ پیچیدہ ، کہیں کم بیرون بین اور شاید ایک زیادہ مہربان نقطۂ نظر کی عکاس ہے ۔ کہنے کو یہ کہا جا سکتا ہے کہ چغتائی کے ذوق کی تشکیل میں ایرانی دبستان کا حصہ ہے لیکن چغتائی کے ہاں مراجعت کی کوئی فضا نہیں ۔ درباری زندگی اور سیر و شکار کے مناظر کی عدم موجودگی میں چغتائی نے عصرِ حاضر کے جہان میں قدم دھر کر بہت بڑی حد تک اسلامی مصوری میں ایک ارتقا کی نمائندگی کی ہے ۔

وہ سبھی لوگ جنھیں پہلے پہل چغتائی کے آرٹ سے متعارف ہونے کا موقع ملا ہے وہ ان کے کام میں فرد کو دیکھ کر عش عش کر اٹھے ہیں ۔ چغتائی نے فرد کو جس احترام کے لائق گردانا ہے اس نے ان کے کام کو عہدِ حاضر کے لیے اَور بھی زیادہ برمحل بنا دیا ہے ۔ یہ آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ چغتائی موضوعِ تصویر کی انفرادیت کو جس طرح اجاگر کر دیتے ہیں اس کی مثال عظیم استاد بہزاد کی شبیہوں میں بھی نظر نہیں آتی ۔ بہزاد کے ہاں انسانی صورتیں محض ظاہری اشیاء کے ایک مجموعے کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں ۔ انفرادیت پر زور دینے کا نیا تصور چغتائی سے مخصوص ہے ۔ یہ تصور نہ صرف اسلامی مصوری میں ایک نئی سی بات ہے بلکہ ، اپنی بیسویں صدی والی جدیدیت کی بنا پر ، اسلامی آرٹ کی اصناف میں تکمیل کے عمل کے مترادف بھی ہے ۔

ہر تصویر کی تہہ میں غور و فکر کا بڑا زبردست عنصر کارفرما نظر آتا ہے ۔ چغتائی رنگوں کو ثقافتی سیاق و سباق میں بھی برتتے ہیں (وہ بعض رنگوں کو بعض ثقافتوں سے منسوب کرتے ہیں اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے مسلم اور ہندو موضوعات کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے) اور علامتی انداز میں بھی ۔ ان کے بعض رنگ تو اتنے ہی بھڑکیلے ہیں جتنے سکنڈی نیویا کے مصوّر منخ کے ہاں نظر آتے ہیں ، بعض گوگاں کے رنگوں سے زیادہ قریب ہیں اور کوئی چاہے تو جاپانی مصوری کے رنگوں سے مماثلت کا بھی کچھ سراغ مل جائے گا ۔ لیکن سچ یہ ہے کہ جہاں تک رنگوں کا تعلق ہے ، چغتائی کا کوئی ثانی نہیں ۔ ان کے رنگ اپنی مثال آپ ہیں ۔ اس کے علاوہ انھوں نے چہروں کے خد و خال فرداً فرداً اجاگر کرنے میں جس دیدہ ریزی سے کام لیا ہے وہ ان کی حیرت انگیز بصیرت کا بیّن ثبوت ہے ۔ اور میں یقین سے کہہ سکتی ہوں کہ فی الواقع ایک ایسی شایانِ شان کتاب مرتّب کی جا سکتی ہے جس میں ان کے کام کو ''پاکستانی چہرے'' کا عنوان دے کر پیش کیا گیا ہو ۔ ناظرین کا دل موہ لینے کے لیے ''نورا جواری'' ، ''شریر لڑکی'' اور دیگر ایسے کردار ہی بہت کافی ہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ چغتائی کی عظمت میں فرق محدود نمائشوں کے سبب آیا ہے ۔ چغتائی کے فن کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ان کے نمائندہ انتخاب کو دیکھنا ضروری ہے ۔

چغتائی کے فن کا مطالعہ طالب علم کو لازمی طور پر ان کے سٹوڈیو تک پہنچا دے گا ۔ چغتائی کے پاس آرٹ کی کتابوں اور آرٹ کے نمونوں کا جو بیش بہا ذخیرہ تھا وہ اپنا ماحول آپ تھا اور مجھے یقین ہے کہ بطور فنکار ان کے استغراق کو سمجھنے کے لیے اس ماحول سے آشنائی ضروری ہے ۔ دنیا کے فنون کے بارے میں چغتائی کی معلومات محیّرالعقول حد تک وافر تھیں ۔ مجھے بتایا گیا ہے کہ انھوں نے مشرق اور مغرب دونوں کے آرٹ کے نمونوں کا ایک حیرت ناک ذخیرہ جمع کر رکھا تھا ۔ ان کے حدِ کمال تک ہمہ صفت مصور ہونے کا سبب غالباً یہی تھا کہ وہ دنیا کے

آرٹ کی بہترین روایتوں کے بارے میں بے تعصب اندازِ نظر رکھتے تھے۔ بعض اوقات ان کا کام ، بلحاظ اسلوب اور تکنیک ، اتنا متنوع معلوم ہوتا ہے کہ اگر اسے دس مختلف افراد کا عمل سمجھ لیا جائے تو مضائقہ نہیں۔ اپنی اس حیثیت میں چغتائی صرف اسلامی مصور نہیں رہتے بلکہ اپنے بل بوتے پر ایک ہم عصر عالمی فنکار کا مرتبہ حاصل کر لیتے ہیں۔

میں سچ مچ بہت خوش ہوں کہ مجھے چغتائی جیسے بے داغ فنکار کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کا موقع ملا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ آنے والی نسلوں میں وہ ، اپنے جدِ امجد استاد احمد معمار کی طرح ، صرف آپ کے برِ صغیر ہی میں نہیں بلکہ دنیا کے تمام حصوں میں آرٹ کے عاشقوں کے درمیان شہرۂ آفاق ہوں گے۔ چغتائی میوزیم ٹرسٹ نے چغتائی کے اعزاز میں جو شاندار اکیڈمی قائم کی ہے ، میں اس کے لیے اپنی نیک تمناؤں کا اظہار کرتی ہوں۔ کاش یہ اکیڈمی آئندہ نسلوں کے لیے وجدان پرور ثابت ہو اور انھیں اپنے فن کے لیے اسی لگن سے کام کرنے کا حوصلہ عطا کرے جس لگن سے چغتائی نے اپنے ورثے کا دامن تھامے رکھا۔ چونکہ اب تجریدی آرٹ کا زوال شروع ہوگیا ہے اس لیے مجھے یقین ہے کہ آنے والی نسل پیکری آرٹ کے بارے میں زیادہ تپاک کا ثبوت دے گی ، اور اگر ایسا ہوا تو چغتائی کو بہت بلند رتبہ مل کر رہے گا۔ میرے خیال میں عبدالرحمٰن چغتائی عین صفِ اول کے اسلامی فنکار ہی نہیں بلکہ ایک عالمی فنکار ہیں اور ہر لحاظ سے ہماری صدی کے اہم ترین فنکاروں کے برابر ہیں۔

• • •

بیزل گرے

۴

عبدالرحمٰن چغتائی کا آرٹ

ہمارے دور کے اسلامی مصوّر ـــــ ان کے بارے میں ژرف نگاہی کا ثبوت دینا آسان نہیں ، کیونکہ جہاں تک کلاسیکی اسلامی آرٹ کا تعلق ہے ، مغربی علماء کا علم آج بھی محدود ہے ۔ بہرحال ، میرا خیال ہے کہ اگر پاکستان کے مسلم ہم عصر مصوّر عبد الرحمٰن چغتائی کے فن کے بارے میں کچھ لکھنا ہو تو میں موضوع کے ساتھ زیادہ انصاف کر سکتا ہوں ۔

چغتائی کے بارے میں یہ مقالہ تحریر کرنے کا جو شرف مجھے حاصل ہوا ہے ، اسے حق بجانب ثابت کرنے کے لیے میں یہاں دو دلیلوں کا سہارا لےسکتا ہوں ؛ پہلی تو یہ کہ برِصغیر پاک و ہند کے فنون ، اور بالخصوص اس کی مصوّری کی روایات کے مطالعے ، سے لطف اٹھاتے ہوئے مجھے اب چالیس برس سے زیادہ ہو چکے ہیں ۔ دوسری یہ کہ میں کم و بیش اسی نسل کا آدمی ہوں جس سے چغتائی صاحب کا تعلق تھا ، لہٰذا میرے لیے یہ اندازہ لگانا ناممکن نہیں ہے کہ انھوں نے اپنے کیریر کے آغاز میں کیا محسوس کیا ہوگا ۔ اور میں اس صورتِ حال کا ہمدردانہ نقطۂ نظر سے جائزہ لے سکتا ہوں جس میں انھوں نے خود کو شروع شروع میں پایا ہوگا ۔ یہ عیاں ہے کہ اپنی حسّاس سوجھ بوجھ کی بدولت انھیں پورے برِصغیر

پاک و ہند میں اس وقت کے فنکارانہ منظر کا دیوالیہ پن بہت جلد نظر آگیا ہوگا ۔ اس دیوالیہ پن کے کچھ تاریخی اسباب تھے جنھیں اب بخوبی سمجھا جا چکا ہے ۔ یہاں بھی یہ صورتِ حال اور ان کی حسِّ طبیعت ان کے آڑے آئی ۔ وہ سمجھ گئے کہ فن کار اپنے فن کو صرف کسی روایت کے سہارے ہی پروان چڑھا سکتا ہے ؛ اور یہ کہ فن کار پر لازم ہے کہ کوئی ایسی تازہ ترین اور مستحکم بنیاد تلاش کرے جس تک اس کی رسائی ہو ۔ چغتائی کے معاملے میں ظاہر تھا کہ یہ بنیاد صرف مغل دربار کی روایت ہی ہو سکتی تھی جس کے پس پشت اس ایرانی روایت کا ورثہ موجود تھا جو امیرِ تیمور کے جانشینوں ، بالخصوص اس خانوادے کے آخری مربّی ، سلطان حسین مرزا بایقرا کے زیرِ سایہ ہرات میں پختہ ہوئی تھی ۔ یہ سلطان حسین مرزا بایقرا وہی ہے جس کے دربار میں ایرانی کتابی مصوری کا عظیم ترین استاد کمال الدین بہزاد سرگرمِ عمل رہا تھا ۔

یہی وجہ ہے کہ چغتائی کے کام میں بہزاد کا براہِ راست اثر شناخت کر کے مجھے کوئی تعجب نہیں ہوا ۔ مثلاً ''عملِ چغتائی'' میں شامل تصویروں میں سے ایک میں ایک بہت بڑا ارابہ دکھایا گیا ہے (تصویر میں یہ ارابہ ایک توپ کی نمائندگی کرتا ہے اور پیش منظر میں میسور کا ٹیپو سلطان شہید نظر آ رہا ہے) ۔ یہ ارابہ ''ظفر نامہ'' کے مشہور مخطوطے میں شامل اس کتابی تصویر سے ماخوذ ہے جس میں سمرقند کی جامع مسجد دکھائی گئی ہے ۔ یہ مخطوطہ اب بالٹی مور میں موجود ہے ۔ یہ ۱۴۶۵ع میں ہرات میں لکھا گیا تھا اور تقریباً تیس برس بعد بہزاد نے اس کی تصویریں بنائی تھیں ۔ اس مخطوطے پر سر ٹامس آرنلڈ نے ایک مونوگراف لکھا تھا جو لندن سے ۱۹۳۰ع میں شائع ہوا تھا اور جس کا چغتائی کو ان دنوں یقیناً بخوبی علم تھا ۔ یہ اس امر کی جانب صرف ایک اشارہ ہے کہ چغتائی نے اس مالامال ورثے سے فیضان حاصل کیا تھا جو ایران اور مغل آرٹ کی شکل میں ان کی رسائی میں تھا ۔

چغتائی کو جہاں اپنے زمانے کے پھیلتے ہوئے آفاق کا احساس تھا

وہاں ایک ایسی روز بروز سکڑتی ہوئی دنیا میں ، جہاں نقل و حمل کے ذرائع زیادہ سریع اور آسان ہوتے جا رہے تھے اور ہم سب اپنے اپنے طور پر خود کو ایک دوسرے پر زیادہ سے زیادہ تکیہ کرنے پر مجبور پا رہے تھے، انسانی برادری میں اضافے اور ثقافتی سطح پر لین دین کا شعور بھی تھا ۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ہم عصر دنیا کو اپنے فن سے خارج کر دینے کا ان کے پاس کوئی جائز حیلہ موجود نہیں بلکہ چاہیے یہ کہ جو وسیع تر اقدار موجودہ نسل کے انسان کی دسترس میں تھیں ان سے فیض اٹھایا جائے ۔ چنانچہ انھوں نے اس ورثے کی پہچان کو ، جو انھیں پیدائشی حق کے طور پر ملا تھا ، اس احساس کے ساتھ یک جان کر دیا کہ آج کی کہیں زیادہ جمہوری دنیا کے تقاضوں کے مطابق چلنا ضروری ہے ؛ کیونکہ آج کی دنیا میں آرٹ کو پوری انسانی برادری کی ملکیت سمجھا جاتا ہے اور اسی لیے وہ کم از کم امکانی حد تک سب کی پہنچ میں بھی ہے ؛ یعنی اُن سب کی پہنچ میں جو حقیقتاً اس سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہوں ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آرٹ کو مخطوطوں کی تزئین اور مصوّری کی سطح پر ایسے ذرائعِ اظہا رتک محدود نہیں رکھا جا سکتا جو درباری زندگی سے مناسبت رکھتے ہوں ، بلکہ اسے عام نمائشوں کے ذریعے سے اور طباعتی طریقوں میں بہترین ہم عصر ہنرمندیوں کو بروئے کار لا کر زیادہ وسیع طور پر عام کر دینا چاہیے ۔ یہی وجہ تھی کہ چغتائی نے ''عملِ چغتائی'' چھاپتے وقت شایانِ شان ری پروڈکشن حاصل کرنے کے لیے اس قدر دیدہ ریزی سے کام لیا ۔ انھوں نے اپنے لیے ''مرقّع'' کی روایتی ہیئت کو پسند کیا ، بعینہ جیسے شہنشاہ جہانگیر نے ، جو آرٹ کا عظیم دل دادہ اور فن شناس تھا ، اسے برتا تھا ۔ مرقّع میں مصوّری اور خطاطی کے نمونے باری باری سامنے آتے ہیں ۔ پھر چغتائی کی ایچنگ اور ایکواٹنٹنگ کی تکنیکوں پر دسترس حاصل کرنے کی خواہش کو دیکھیے جن کی مدد سے تصویریں چھاپ کر فن کار سے قریب ہونے کے احساس اور طرزِ خاص کو پہلے سے کہیں زیادہ لوگوں تک براہِ راست پہنچایا جا سکتا ہے ۔ لیکن وہ چاہتے تھے کہ

ان کا کام اور زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے اور یہ کولو ٹائپ کے طریقے ہی سے ممکن تھا ۔ کولو ٹائپ مغرب کے بہترین کاریگروں کا نکالا ہوا ایک طریقہ تھا (خود چغتائی نے بہت پہلے ، یعنی اس صدی کے چوتھے عشرے میں ، اپنی بعض تصویریں کولو ٹائپ کے طریقے سے چھاپی تھیں) ۔

یہ تکنیکی مسائل تو تھے ہی ، اس سے بھی زیادہ اشد ضروری مسئلہ اپنا پیغام دوسروں تک پہنچانے کے لیے ایک فن کارانہ زبان استوار کرنے کا تھا ۔ ایسا لگتا تھا کہ فنِ خطاطی کے علاوہ اسلامی ڈرائنگ اور مصوّری کی کوئی ایسی روایت باقی نہ رہی تھی جو ہنوز مسلّم الثبوت ہو ۔ عمارت سازی کے فنون کی خاندانی روایت کے باوجود (چغتائی شاہجہاں کے صدر معمار استاد احمد معمار لاہوری کی آٹھویں پشت سے تھے) ، جو ان کی گھٹی میں پڑی تھی ، چغتائی خود کو بڑی حد تک "خود آموز" ہی بتاتے تھے ۔ مراد یہ تھی کہ انھیں اسلام کے بصری تصوّر کو بروئے کار لانے کا نیا طریقہ ڈھونڈنا پڑا تھا ۔ اسلامی مصوّری کی دو جوہری صفات کو وہ برقرار رکھ سکتے تھے ؛ ایک تو نفیس اور حسین لہردار گردہ اور دوسرے یک سطحی رنگ ۔ پہلے کو خطاطی کے عظیم فن سے ربط تھا جبکہ دوسرے کو استرکاری ، ٹائل کاری اور چوبی اور مرمریں مرصّع کاری سے ۔ علاوہ ازیں یہ صفات قالینوں کی قماش کی بعض روایات سے بھی مربوط تھیں ۔ لاہور میں رہتے ہوئے چغتائی کو اسی اسلامی روایت کے اندر مغل مصوری کی انسان دوست روایت پر بھی خصوصیت سے دسترس تھی ۔ یہ روایت عظیم شہنشاہ اکبر کی وضع کردہ تھی اور اسے اس کے جانشینوں شہنشاہ جہانگیر اور شاہ جہاں نے ترقی دی تھی ۔ اس مغل آرٹ میں انسانی صورت کو بالادستی حاصل تھی ـــــ خیالی حسن کی حامل شبیہیں یا تاریخی تصویریں ایسے پیرایوں میں جو سرگرمیٔ عمل پر دال ہوں ، انتہائی باریک بینی سے پیدا ہونے والی قربت سے مملو ، مگر سب پر ابدیت کی چھوٹ پڑتی ہوئی ۔ انھیں لمحہ لمحہ حوادث کی شیرازہ بندی کر کے ایک ماورائی کمپوزیشن میں بدل دیا گیا تھا ۔ چنانچہ اس طرح

وہ لازوال بنیں اور اسی وصف کی بدولت آنے والی نسلیں ان سے حظ اٹھانے کے قابل ہوئیں ۔ اس روایت نے چغتائی کو وہ بنیاد فراہم کر دی جس کی انھیں اپنے فن کو ترقی دینے کے لیے ضرورت تھی ۔ اور اپنے فن پاروں کے لیے انھوں نے ایسے موضوعات ڈھونڈنے شروع کیے جو اس ثقافت کی ، جس میں وہ پلے بڑھے تھے ، ادبی اور لوک روایت میں مسلّم الثبوت چلے آ رہے ہوں ۔ مراد یہ ہے کہ فارسی اسلامی شاعری کی غنائی ، صوفیانہ اور اخلاقی روایت اور پنجاب اور برِ صغیر کی لوک روایتیں بالخصوص جس طرح وہ پنجاب کی پہاڑی ریاستوں میں پہاڑی آرٹ کی صورت میں محفوظ تھیں ۔ یہ عام طور پر معلوم ہے کہ اکبر کی بصیرت کی بدولت "مہا بھارت" اور "رامائن" کے موضوعات کو مغل آرٹ میں جگہ دی گئی تھی ؛ اور یہ موضوعات پہاڑی مصوری میں بھی بکثرت موجود ہیں ۔ اور یوں ہم چغتائی کے فنی ارتقا اور کارنامے کے ایک اور پہلو کی طرف آتے ہیں ، یعنی ان کا ماضی کے فن پارے جمع کرنا ۔ انھوں نے محسوس کیا کہ مغل اور پہاڑی مصوری کے پرانے استادوں کے کام میں ہمدردی کا جو عنصر اور فیض بخشی موجود ہے انھیں اس کی ضرورت ہے ۔ اور یہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ جہاں تک اپنے فن کو ترقی دینے کا تعلق ہے ، چغتائی کے لیے مصوّری کے یہ دونوں دبستان ایک لازمی بنیاد کی حیثیت رکھتے تھے ۔ ان کے لیے ماضی کا آرٹ ـــــ خطاطی ، خاکہ کشی اور مصوّری ـــــ ایک ناقابلِ مزاحمت کشش کا حامل تھا اور وہ چیدہ نمونوں کے حصول کے لیے مثالی جوش و خروش اور مستقل مزاجی سے ہمیشہ کوشاں رہے ۔ ان کی نظر ایک فن کار کی نظر تھی جسے باریک امتیازوں اور تہہ دار خوبیوں کی تمیز تھی ۔ اسی نظریے نے انھیں خاکہ کشی اور مصوری کے عمدہ نمونوں کو منتخب اور حاصل کرنے کے قابل بنایا ۔ انھوں نے اس ضمن میں جس نکتہ رسی کا ثبوت دیا وہ دنیا کو بہت بعد میں نصیب ہوئی اور آرٹ کی عالمی منڈیوں کو تو مدتوں بعد یہ پتا چلا کہ اس نوع کے فن پاروں کی کیا کچھ قدر و قیمت ہے ۔ صرف وہی

آرٹسٹ ان فنون کی حقیقی خوبیوں کا ادراک کر سکتا تھا جو تکنیک سے آشنا ہو اور پرکھنے کی تربیت پا چکا ہو ۔ میں خوش نصیب تھا کہ مجھے فن پاروں کے پرکھنے کی تربیت ایک ایسے شخص نے دی جو آرٹ فہمی میں استاد کامل کا مرتبہ رکھتا تھا ۔ میری مراد لارنس بنین سے ہے جو بعد میں میرے خسر بن گئے تھے ۔ انھوں نے اپنے ایک گہرے دوست سر ٹامس آرنلڈ کے ساتھ مل کر ۱۹۲۱ع میں آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس کی طرف سے مغل مصوری پر انگریزی زبان میں سب سے پہلا (اور حقیقت یہ ہے کہ تمام مغربی ملکوں میں سب سے پہلا) مونوگراف شائع کیا تھا ۔ اس کا عنوان ''عظیم مغلوں کے درباری مصوّر'' تھا ۔ کسی نہ کسی طرح بنین، غلطی کیے بغیر، نفیس ترین نمونے منتخب کرنے میں کامیاب رہے تھے ۔ ایسے آرٹ تک کے نمونے وہ صحیح چن لیتے تھے جس سے مانوس ہونے کا موقع بھی انھیں نہ ملا تھا اور جس کے بارے میں انھیں صرف اپنی ہی رائے پر تکیہ کرنا پڑتا تھا ۔

چغتائی سب سے پہلا شخص تھا جس نے پہاڑی دبستانوں کے کام کو سراہا ۔ اب ہمیں احساس ہے کہ ان دبستانوں کی بہت توانا مقامی اور علاقائی روایتیں تو پہلے سے موجود تھیں ۔ ان روایتوں میں کاملیت اور نکھار اُس وقت آیا جب مغل دربار کی نفیس تکنیکی پرکاری ان میں رچ بس گئی ۔ یہ کام اُن مصوروں کے ہاتھوں انجام پایا جنھوں نے نادر شاہی حملے میں دہلی کی تباہی اور فنون کے شاہی سرپرستی سے محروم ہو جانے کے بعد بھاگ کر پنجاب کی پہاڑیوں میں پناہ لی تھی ۔ چغتائی دونوں طرح کی پہاڑی تصویروں کی تلاش میں رہتے ۔ ابتدائی مقامی توانا قسم کی تصویروں کے بھی جویا تھے، خصوصاً بسولی دبستان کی تصویروں کے جو اب مشہور و معروف ہے، اور بعد کے دور کے نسبتاً نرم و نازک آرٹ کے بھی جو کانگڑے سے مخصوص تھا ۔ کانگڑے کے دبستان کا چغتائی کے پاس بے مثال ذخیرہ تھا ۔

میں پہلے ہی اشارۃً کہہ چکا ہوں کہ چغتائی عالمی آرٹ کی موجودہ

صورتِ حال اور اس کے پھیلتے ہوئے آفاق سے بخوبی آگاہ تھے۔ اس وقت کے مغربی فنکاروں نے جو نئی نئی ہیئتیں دریافت کی تھیں ان میں سے ایک جاپانی وڈکٹ کی تھی۔ مغربی فنکار اسے یک سطحی رنگ اور مضبوط خاکے کی خوبیوں کی بنا پر قدر کی نظر سے دیکھتے تھے اور یہی وہ صفات تھیں جنھیں چغتائی نے اپنی یک سطحی آبی رنگ مصوری کے لیے پسند کیا تھا جس کا طول و عرض مغل یا پہاڑی کتابی کام سے کہیں بڑا تھا۔ چنانچہ چغتائی کے کام میں جاپانی اوکی یوئے وڈکٹ فنکاروں کا اثر آسانی سے پہچانا جاتا ہے۔ ایک تو عمر خیام والی بعض تصویروں اور ان کے پس منظر کی ترتیب میں جہاں تصویر کی خالی جگہوں اور انسانی جسموں میں تناسب قائم کیا گیا ہے۔ دوسرے یہ اثر وہاں خاص طور پر واضح ہے جہاں افقی اور عمودی تعمیراتی خطوط سے خالی جگہوں کی جوڑ بندی کی گئی ہے۔ تیسرے جہاں پوشاک کی چوڑی سلوٹ کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ اندرونی نقش و نگار نمایاں ہو جائیں۔ لیکن جاپانی آرٹ کے سلسلے میں انھوں نے صرف وڈکٹ کے ذریعۂ اظہار پر ہی بس نہیں کیا بلکہ جاپان کی سکرین مصوری کے بین مطالعے کے ذریعے سے مشرق بعید کے آرٹ کے بارے میں حقیقی معاملہ فہمی کا ثبوت دیا ہے۔ سکرین مصوری اپنے شاندار تزئینی اثرات، بڑے بڑے ڈیزائنوں اور آبی رنگوں کے لطیف درجہ بدرجہ آتار چڑھاؤ کے تال میل کے لیے قابلِ ذکر ہے۔ اس کا اثر ''عملِ چغتائی'' میں چھپے ہوئے بعض بری مناظر میں پہچانا جا سکتا ہے؛ مثلاً ''سیاہ تیندوا'' میں جس میں ایک چیتا بیٹھا دکھایا گیا ہے۔

ہم سب اپنے زمانے کے پروردہ ہیں اور چیزوں کو اپنے عہد کی عینک لگا کر دیکھنے سے کلی طور پر بچ نہیں سکتے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ہمارے دل نہ تو اپنی ہم عصر عالمی پبلک کے دل کے ساتھ دھڑک سکیں، نہ اس کے لیے کچھ محسوس کرسکیں۔ میرا دعویٰ ہے کہ آرٹ کا مورخ اپنی نظر کی اس طرح تربیت کرتا ہے کہ وہ ہمیشہ فنکار کے ذاتی اسلوب سے گزر کر یہ سراغ لگانے میں کامیاب رہتی ہے کہ فن پارے کا تعلق

کس عہد سے ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فن کار کو ، خواہ وہ مرد ہو یا عورت ، لامحالہ ، شعوری طور پر یا لاشعوری طور پر ، اپنے زمانے کی بصیرت کے چوکھٹے کی حدود میں رہ کر دیکھنا اور کام کرنا پڑتا ہے ۔ جملۂ معترضہ کے طور پر اتنا اور کہہ دیا جائے کہ یہ حقیقت بلاشبہ جعل ساز مصوّروں کے کام میں ایک مہلک نقص کے مانند در آتی ہے ۔ جعل ساز مصوّر لاشعوری طور پر اپنے عہد کا کوئی خاص انداز برت کر اپنی قلعی آپ کھول دیتا ہے ۔ لہٰذا اپنے دوسرے ہم عصروں کے کام کی طرح ایک خاص عہد سے متعلق ہونے کی یہ صفت چغتائی کے کام میں لازماً موجود ہے ۔ در حقیقت یہ مسلسل واضح سے واضح تر ہوتا جائے گا کہ انھوں نے کس طرح بیسویں صدی کا ایک نیا آرٹ خلق کرنے میں اپنی نسل کی مساعی میں ہاتھ بٹایا ۔ یوں سمجھیے کہ انھوں نے مغل اسلامی اور پنجاب کی مقامی فنی روایتوں کو عالمی آرٹ کے وسیع تر رجحانات سے شیر و شکر کر دیا ۔ چنانچہ وہ نوزائیدہ پاکستان کی آواز میں ایک وسیع بین الاقوامی پبلک سے مخاطب ہیں ۔ مختلف الخیال روایتوں کے اتحاد پر مبنی ایسے آرٹ میں جو جھول ناگزیر ہیں وہ تو فی الواقع نظر آتے ہیں ۔ ایچنگ کا رنگوں کے اتار چڑھاؤ والا آرٹ پہاڑی دبستان کے سراسر یک سطحی فن سے میل نہیں کھاتا ۔ مغربی آرٹ کا کیارسکورو (Chiaroscuro) کا ہند ایرانی روایت کی بے ابر نورانیت سے کوئی میل نہیں ۔ چہرے کے خد و خال ، خاص طور پر آنکھ کے خیالی حسن ، اور بیسویں صدی کے ابتدائی مغربی دبستانوں کی طرزِ ادا اور اشاریت میں کوئی قدر مشترک نہیں ۔ لیکن اپنے بہت سے مغربی ہم عصروں کے مانند چغتائی نے ان بے جوڑ عناصر میں مصالحت کی فضا پیدا کرنے کے اپنے طریقے تلاش کر لیے جو اُن طریقوں سے بالکل مختلف تھے جنھیں پیرس یا لندن یا نیویارک میں کمپوزیشن کے کیوبسٹ یا دوسرے تجریدی نظاموں کے لیے دریافت کیا گیا تھا ۔ انھوں نے اس انسان دوست روایت کو پس پشت ڈالنے سے انکار کیا جو انھیں ورثے میں ملی تھی اور مقصد کی عظیم یکسوئی

کے ساتھ اپنی ذاتی راہ پر عزم اور مستقل مزاجی سے آگے بڑھتے رہے - ایسی صورت میں جدید آرٹ کے فیشنوں سے فی‌الفور قطع تعلق ناگزیر تھا - لیکن میرا دعویٰ ہے کہ اپنے ہر ہم عصر سے کہیں زیادہ چغتائی نے ، اپنے ملک کی مضبوط ترین روایتوں کا تسلسل قائم رکھنے کی تلاش میں ، ایسے آرٹ کی از سرِنو داغ بیل ڈالنے کے مسئلے سے ٹکر لی جو ان کے ملک کی موجودہ ثقافتی ضرورتوں سے مطابقت رکھتا تھا - اس صلاحیت کی مدد سے جو قدرت کی طرف سے انھیں رنگوں کی ہم آہنگی اور حساس اور جان دار لکیروں کی بابت عطا ہوئی تھی اور جس کو انھوں نے بڑی ریاضت سے پروان چڑھایا تھا ، چغتائی ایک ذاتی اسلوب پیدا کرنے میں کامیاب ہوگئے جو بیک وقت ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کسی پرانے اصلی پودے میں تازہ شگوفے کا پیوند لگا ہو اور یوں ایک ہی وقت میں نیا بھی لگتا تھا اور پرانا بھی -

• • •



مطرب نغمہ بزن تمکین و ہوش ہے

ڈاکٹر یعقوب ذکی

۵

چغتائی کے فن کے بعض پہلو

(یہ مقالہ ۱۹۷۶ء میں چغتائی کی پہلی برسی کے موقع پر لاہور میں پڑھا گیا)

چغتائی کے فن کے بارے میں علامہ اقبال کا ایک اقتباس ہے جس سے آپ سب واقف ہیں لیکن میں دہرائے بغیر نہیں رہ سکتا کیونکہ اسے ایک اور اقتباس سے ، جو نسبتاً کم معروف ہے ،-ملا کر دیکھنا چاہیے۔ ''مرقع چغتائی'' کے لیے لکھے اپنے پیش لفظ میں علامہ اقبال فرماتے ہیں :

''کسی قوم کی روحانی صحت کا دار و مدار بڑی حد تک اس امر پر ہے کہ اس کے شاعروں اور فنکاروں کو کس قماش کا الہام ہوتا ہے۔ لیکن الہام میں مرضی کا دخل تو کوئی ہے نہیں۔ وہ تو ایک عطا ہے جس کی سرشت کو وصول کنندہ وصول کرنے سے پہلے ناقدانہ طور پر جانچ نہیں سکتا۔ وہ فرد پر بے مانگے نازل ہوتا ہے اور صرف اس لیے کہ معاشرے میں رچ بس جائے۔ اسی بنا پر اس کی شخصیت جسے الہام ہوا ہو اور یہ امر کہ خود الہام میں کتنا کس بل ہے ، دونوں ہی انسانیت کے لیے انتہائی اہم معاملات ہیں۔ کسی انحطاط پسند

فردِ واحد کو ہونے والا الہام ، بشرطے کہ اس کا فن اپنے نغمے یا صورت گری کی مدد سے اپنے ہم قوموں کو بہلا پھسلا کر اپنی طرف مائل کر سکتا ہو ، قوم کے حق میں شاید کسی اٹیلا یا چنگیز کی پوری پوری پلٹنوں سے زیادہ تباہ کن ثابت ہو سکتا ہے ۔'' (اور اس آخری جملے کی مناسبت سے مجھے اس بات کی ، جس کی طرف اقبال نے اشارہ کیا ہے ، ایک پھبتی ہوئی مثال یاد آ گئی ہے ۔ میری مراد سعید رمضان کی ایک تقریر سے ہے جو انھوں نے ۱۹۷۳ء میں لندن میں پکاڈلی کانفرنس میں کی تھی ۔ اس میں انھوں نے کہا تھا کہ بیروت کی امریکی یونیورسٹی نے اپنے ایک سو تیس سال سے زیادہ کے قیام کے دوران میں اسلام کو جتنا نقصان پہنچایا ہے اتنا اسرائیل کے وجود سے بھی نہیں پہنچا ۔)

اس مختصر اقتباس میں جس نظریے کا اچٹتا خاکہ موجود ہے اس کی بعد میں ایک زیادہ تیکھی نثری عبارت میں وضاحت کی گئی ہے ۔ یہ عبارت اس تلخ و تند رد و قدح میں ملتی ہے جو پنڈت نہرو اور علامہ اقبال کے مابین ہوئی تھی ۔ موضوعِ بحث وہی دائمی وبالِ جان یعنی مرزائی تھے ۔ عبارت یوں ہے :

''ملتوں کی تاریخِ حیات سے ظاہر ہے کہ جب کسی قوم میں زندگی کی تڑپ کمزور پڑنی شروع ہوتی ہے تو انحطاط ہی الہام کا ماخذ بن جاتا ہے اور قوم کے شاعروں ، فلسفیوں ، صوفیوں اور مدبروں کو متاثر کرتا ہے اور انھیں داعیوں کے ایک ایسے ٹولے میں تبدیل کر دیتا ہے جس کا واحد وظیفہ یہ ہوتا ہے کہ منطق کے دل پذیر فن کے زور سے قوم کی زندگی کے ہر اس پہلو کے گن گائے جائیں جو ذلیل اور مکروہ ہو ۔ یہ داعی غیر شعوری طور پر مایوسی کو امید کا زرق برق لباس پہنا دیتے ہیں ، طرزِ عمل کی روایتی اقدار کی بیخ کنی کرتے ہیں اور یوں

اپنے شکار ہونے والوں کی روحانی مردانگی کو تباہ و برباد کر
ڈالتے ہیں ۔"

ظاہر ہے ، انحطاط ایسا لفظ ہے جس کے ایک سے زیادہ معنی ہیں ۔ ادب یا فنونِ لطیفہ کے سیاق و سباق میں اسے آن تخلیقی فنکاروں کا ذکر کرنے کے لیے برتا جاتا ہے جنھیں ، بالخصوص فرانس میں انیسویں صدی کے آخر میں ، یہ احساس ہو چلا تھا کہ سلطنتِ روما کے زوال میں اور جدید مغربی تمدن میں ، جو بڑی تیزی سے ایک ویسی ہی ہزیمت کی طرف کشاں کشاں بڑھ رہا تھا ، بہت کچھ مشترک ہے ۔ اقبال اس اصطلاح کو قطعاً مختلف تلازمے میں استعمال کر رہے ہیں یعنی جرمن Expressionism یا باؤ ہاؤس کے فنِ تعمیر کے حوالے سے جو "ثقافت کو مسخ کرنے" کی مثال ہیں ۔

علامہ اقبال چغتائی کو استحسان کی جس نظر سے دیکھتے تھے اس کا کماحقہ جواب تب ملا جب چغتائی نے اپنا "دیوانِ اقبال" شائع کیا ۔ اقبال کے پیشِ نظر جو کسوٹی تھی اسے چغتائی کے کام پر منطبق کیا جائے تو اس استحساق کی وجہ واضح ہو جاتی ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ چغتائی کا فن زندگی میں حسن کے ایک نئے ُبعد کا اضافہ کرتا ہے ، زندگی کو دوبالا کرتا ہے ۔ وہ اس کی ثروتوں اور بالخصوص ہندوستان میں اسلامی ثقافت کی ثروتوں کا جشن بھی مناتا ہے ۔ میں نے کہا ہے کہ چغتائی نے زندگی میں حسن کے ایک نئے ُبعد کا اضافہ کیا ہے ، اس نے اسلامی آرٹ میں بھی ژرف نگاہی اور تکنیک کے ایک اور ُبعد کا اضافہ کیا ہے جس نے اس کے حدودِ اربعہ کو پھیلا کر اسلامی آرٹ کو ترقی دی ہے ۔ ایسا کیوں ہے کہ میں چغتائی کو عظیم ترین اسلامی مصوروں میں شمار کرتا ہوں اور بعض لحاظ سے اسے بہزاد سے بھی عظیم تر سمجھتا ہوں ؟ چغتائی سے پہلے ، اسلامی مصوری ، بہزاد تک کے ہاتھوں میں بھی ، کبھی حکایتی اور واقعاتی اسلوب سے آگے نہیں بڑھ سکی ، جب کہ چغتائی کے ُموقلم نے اسے مفسّرانہ بنا دیا ۔ چغتائی کا دور آنے تک مصوری کو اسلام میں ایک ادنیٰ فن کا

رتبہ حاصل تھا ۔ اسلامی آرٹ کے بنیادی رجحانات ، یعنی خطاطی اور فنِ تعمیر ، کے محیط میں مصوری کی حیثیت تعلیقے کی سی رہی ہے ۔ لیکن اب مفسّرانہ فن کے طور پر یہ ان تمدنوں کی ہم سری کا صاف دم بھرتا نظر آتا ہے جہاں فنِ مصوری ہمیشہ مفسّرانہ رہا ہے ۔ میری مراد بدھ مت کے اور مسیحی تمدن سے ہے ۔ چغتائی کے کارنامے کو ناپنے کا یہی پیمانہ ہے ۔ اگر وہ اپنے موقلم کو بدیسی نمونوں کی ـــــ ایسے نمونوں کی جو اسلام کے لیے نہ صرف اجنبی ہیں بلکہ اسلام میں جذب ہو بھی نہیں سکتے ـــــ نقل اتارنے کے لیے وقف کر دیتا تو آج مصوری کا پاکستان میں وہی حال ہوتا جو اس وقت مصری مصوری کا ہے ، یعنی آج وہ کسی شمار ہی میں نہ ہوتی ۔ جیسا کہ جیمز کزنز نے ظریفانہ کہا ہے : "سولھویں اور سترھویں صدی میں مغل آرٹ کے بعض استادانِ فن پکے ہندو تھے اور آج کے بعض ہندوستانی ، جو ایک غیر ملکی آرٹ کی نقالی کرتے ہیں ، کسی طرف سے بھی پکے نہیں . . . ۔" بیشتر جدید مسلمان فنکار مانگے تانگے سے کام چلاتے ہیں ۔ ان کی تصویریں کلی ، ماتیس اور کاندی نسکی کی ایجاد کی ہوئی تکنیکوں سے ماخوذ ہیں ۔ آغا عبدالحمید کہتے ہیں : "یورپی اسلوب میں تصویر بنا کر پاکستانی مصور خود کو اپنی روایت کی قدر و قیمت سے محروم اور محض اپنے اظہار کو پابند سے پابند تر کر رہا ہے ۔ وہ کوئی بہت ہی نادر قسم کا نابغہ ہو تو اور بات ہے ، ورنہ اس سے کبھی کوئی اچھا کام کر کے دکھانے کی توقع نہیں رکھی جا سکتی ۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ پاکستانی روایت میں بھی کوئی وقیع اضافہ کرنے میں ناکام رہتا ہے ۔" چغتائی نے صرف پاکستانی روایت ہی میں نہیں بلکہ تمام ہند اسلامی روایت میں اپنے پاس سے جو کچھ شامل کیا ہے وہ اس کی اپنی عبقریت ہے کہ اس نے ایک ایسے فن پر ہاتھ ڈالا جو دو سو سال سے نپٹ مردہ تھا ـــــ کیونکہ راجپوت مصوری مغل آرٹ سے صرف اسی حد تک مشابہ ہے جتنی کہ بجلی کے جھٹکوں سے ہلنے جلنے والی لاش اصل آدمی سے مشابہ ہوتی ہے ۔ اس میں تشنج تو پیدا ہو جاتا ہے لیکن جان نہیں پڑتی ـــــ اور اس میں

لئے سرے سے جان ڈال دی اور اس کی ثروتوں میں بے پایاں اضافہ کر کے رخصت ہوا ۔ اس کے سامنے بہزاد سے زیادہ مشکل کام تھا کیونکہ جب بہزاد منظر عام پر نمودار ہوا تو اسلامی آرٹ ، سمرقند اور ہرات کے درباروں میں پروان چڑھ کر ، کمال کی حد کو چھونے ہی والا تھا اور صرف کسی اُستادِ کامل کے ظہور کا منتظر تھا ۔ چغتائی بھی اخذ کرتا ہے ۔ اس نے مغل آرٹ سے اور نسبتاً کم حد تک صفوی آرٹ سے اکتساب کیا ہے ۔ اس کے کام میں تیموری آرٹ کی چمک دمک اور ناگہانی اضداد کم ہیں بلکہ وہ رنگوں کے اس دھیمے آتار چڑھاؤ کی مدد سے ، جس کا قرینہ اکبری دربار کے مصور خانوں میں طے پایا تھا ، اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے ۔ پھر یہ بھی ہے کہ آبی رنگ کاری کا یہ طریقہ ، جو رنگوں کے لطیف ادغام اور خود رنگ کے اندر ظل کی درجہ بدرجہ کمی بیشی کی چھوٹ دیتا ہے ، اسلامی آرٹ کی منجھدھار کے تیکھے اور ہم بغل اضداد سے میل نہیں کھاتا ۔ بہرحال ، ایک لحاظ سے چغتائی اور بہزاد ایک دوسرے سے مشابہ ہیں کیونکہ چغتائی بھی بہزاد کی طرح کردار کا مفسّر ہے ، گو بیشتر دوسرے اعتبارات سے دونوں میں بُعد المشرقین پایا جاتا ہے ۔ چغتائی کے ہاں جو سکون اور قرار ہے وہ بہزاد کے مناظر کے تحرّک اور گہما گہمی سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا ۔

میں چغتائی کے فن کے ارتقا کا اجمالی جائزہ لینے کا ارادہ رکھتا ہوں لیکن اس سے قبل میں چغتائی کے فن کے طبیعی مافیہ کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا ۔ پانچ یا چھ شعبوں میں اس کی مہارت گویا بنیادی ٹھاٹھوں کی صورت میں متشکل ہو گئی ہے جو خود کو اس کے ہر کام میں ، خواہ وہ کسی بھی دور میں کیا گیا ہو ، دہراتے رہتے ہیں ۔ شعبے یہ ہیں : علم البدن ، فنِ پوشاک ، فنِ تعمیر ، ڈیزائن ، بری منظر اور علمِ نباتات ۔ چغتائی نے غالب کے ایک اگیتے مفسّر کی حیثیت سے اپنی شہرت مستحکم کی ۔ وہ اس وقت صرف ۲۹ برس کا تھا ۔ یہ معنی خیز ہے کہ اس نے مصوّر کرنے کے لیے فارسی دیوان کے بجائے اُردو غزلوں کو چنا ۔ یقیناً

اس چناؤ میں غزلوں کی مقبولیت کو بھی جزوی طور پر دخل ہوگا ، لیکن ایک سبب یہ بھی ہے کہ غزل میں عشقیہ شاعری ہوتی ہے اور چغتائی کے آرٹ میں عشق بازی کی مارا مار ہے ۔ مزید برآں ، گو غالب اُردو شعراء میں سب سے عظیم ہے وہ انحطاط پسند بھی ہے ۔ اس کے زمانے میں مسلم طاقت اپنی پستی کی انتہاؤں کو چھو رہی تھی اور سیاسی اُفق پر اُمید کی ذرا سی جھلک بھی نظر نہ آتی تھی اور اس کی شاعری اسی مایوسی کا اظہار ہے ۔ غالب کے پیشِ نظر یہ مقصد تھا کہ خارجی دنیا سے منہ موڑ کر جذبات کی داخلی دنیا کو دیکھا بھالا جائے ، اور اس کے کام پر مریضانہ عشق بازی کی روگی رنگت چھائی ہوئی ہے ۔ یوں شاعر اور مصور کے درمیان کسی حد تک پائی جانے والی ہم خیالی کا سبب تو معلوم ہو گیا جس کے بغیر اشعار کو مصور کرنے کی کوشش ناکام ثابت ہوتی ۔ ان دونوں کے درمیان صرف ایک یہی قدر مشترک نہیں ۔ غالب نجیب زادہ تھا ۔ وہ آگرے کے ایک ٹھاٹھ باٹھ والے گھر میں پیدا ہوا تھا ، لوہارو خانوادے کا رکن تھا اور اس کی تحریروں میں امیرانہ تبختر رچا ہوا ہے ۔ چغتائی بھی ایک قدیم مغل خاندان سے تعلق رکھتا تھا لیکن وہ دل کا نجیب زادہ تھا ؛ ایک طرح کا اسلامی گینز بورو جس کا کام ایسی زندگی کی نفاست اور لطافت کی قصیدہ خوانی ہے جو نجیبانہ ماحول میں بسر ہوئی ہو ۔ چغتائی نے آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں سے دو اقتباسات میں سے یہ نجیبانہ اندازِ نظر پھوٹا پڑتا ہے : ”آرٹ ہر کس و ناکس کے لیے نہیں ہے ۔“ اور ”جب ناپختہ طرزِ احساس کے مالک لوگ آرٹ سے دو چار ہوتے ہیں تو انھیں فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہنچتا ہے ۔“ مزید برآں ، غالب کو منتخب کرنے سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ چغتائی کے آرٹ کا آغاز شاعری سے ہوتا ہے ۔ اسی وجہ سے اس پر شعریت کا غلبہ ہے اور طلسم کی ایک مسحور دنیا میں پہنچ کر ناظر پر وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے ۔ چغتائی کا آرٹ ایک پوری ثقافت کی تصویر کشی کرتا ہے ، بعینہ اسی انداز میں جیسے واتو ، بوشیر اور فراگونارد جیسے

مصوروں نے فرانس میں Ancien tegime (انقلاب فرانس سے قبل کا نظام حکومت) کی ثقافت کی مدح سرائی کی تھی - اور چغتائی بھی ، الہام حاصل کرنے کے لیے ، اکبر ، جہانگیر اور شاہ جہان کے ادوارِ حکومت کی طرف متوجہ ہوتا ہے - بہادر شاہ کے کڑکھائے دربار کی پھیکی پڑتی ہوئی اور بھونڈی طرح سے بھڑکیلی شان و شوکت کو خاطر میں نہ لا کر چغتائی نے اپنی تصویروں کے خارجی ماحول کی عکاسی کے لیے غالب سے کہیں پیچھے جا کر اس دور سے ناتا جوڑا ہے جب ہندوستان میں مسلم ثقافت اپنے عروج پر تھی - اگرچہ مذکورہ بالا ثقافت کا ایک مردانہ ، حرکی پہلو بھی تھا لیکن چغتائی کے ہاں اس کا کوئی عکس نظر نہیں آتا - مغل فنکاروں کے برعکس چغتائی کو فوجی کارناموں ، جنگوں یا قلعوں کے محاصروں سے کوئی دلچسپی نہیں - اسے ان مناظر سے بھی کوئی شغف نہیں جن سے حکمران کی شخصیت کو آسمان پر چڑھانا مقصود ہو ــــ ایسے مناظر جن میں حکمرانوں کو مجازی خدا بنا ڈالنے میں بس تھوڑی ہی کسر رہ جاتی ہے - اس کے بجائے اسے ان ملول حسیناؤں کے جذبات کی ترجمانی سے دل چسپی ہے جو ان درباروں کی زینت تھیں - ان حسیناؤں کے طرح دار اور شائستہ لیکن انتہا درجے کے وارفتہ مزاج اہلِ جلو کے جذبات کی عکاسی کا شوق ہے - غم ، مایوسی یا تن بہ تقدیر جیسے انتہائی نجی جذبات کی ترجمانی مقصود ہو یا کسی کو حسن و جمال کے انفعالی مشاہدے میں گم یا موسیقی سننے میں محو دکھانا درکار ہو تو بہرصورت یہ آرٹ ان کاموں کے لیے کامل ذریعۂ اظہار ہے - جس تصویر کی مدد سے ہمیں اس اندازِ نظر کے بارے میں سب سے زیادہ بصیرت حاصل ہوتی ہے اس کا تعلق ''مرقع'' سے نہیں - یہ تصویر ''نوجوان شاعر'' ہے - اس کے بارے میں رضیہ سراج الدین کا کہنا ہے کہ : ''شاعر کے بالکل ستے ہوئے اور بجھے بجھے سے چہرے کی بدولت مریضانہ کیفیت کی ایک دنیا (جس میں سایہ آسا خاتون نے نمایاں کردار ادا کیا ہے) ظہور میں آئی ہے -'' یہ ایک تہری اہرامی کمپوزیشن ہے - پس منظر کا کام مکمل شدہ نظم سے لیا گیا ہے جسے بہت بڑا کرکے

دکھایا گیا ہے - پیش منظر پر زرد رو ، نسوالیت آمیز شاعر چھایا ہوا ہے ، لیکن اس کمپوزیشن کی پریشان کن بلکہ تقریباً ڈراؤنی خصوصیت وہ پُراسرار خاتون ہے ، شاید کوئی آسیب ، جس کا یک رخی چہرہ شاعر کے چہرے کا مثنیٰ ہے - اس کی شناخت نہیں کرائی گئی ، اس لیے اس کا کردار اتنا خوفناک معلوم ہوتا ہے : شاید وہ اس کی داشتہ ہے ، شاید وہ اسے غیبی مضامین سمجھانے والی بلا ہے (جسے عربی میں شیطان کہتے ہیں) : شاید وہ شاعر کے ہیجان آلودہ تخیّل کی پیداوار کے سوا کچھ نہیں - لیکن جو شے یقینی طور پر ایک بخار زدہ تخیّل کی پیداوار معلوم ہوتی ہے ، وہ مثالی حسن کی وہ رویت ہے جو غالب کو نظر آئی تھی کیونکہ یہاں چغتائی نے تصویر میں معمر شاعر سے ملتا جلتا ایک شخص دکھایا ہے ("شاعر کی رویت") - چغتائی کے ہاں جذبات کا اظہار اکثر پوشاک کی بے ترتیب سلوٹوں یا بالوں سے ہوتا ہے جبکہ چہرے پر چٹان کی سی بے حسی نظر آتی ہے - "شعلۂ عشق" میں ملاحظہ فرمائیے کہ بال اور بازو کس طرح چہرے کو جھٹلا رہے ہیں - "سوز و ساز" نامی تصویر ، جو غالباً فنکار کا شاہکار ہے ، ۱۹۳۲ء میں "کاروان" میں چھپی تھی - اس وقت چغتائی اپنے عروج پر تھا - یہاں وہ غم کو ایک نہایت استادانہ انداز میں پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہے - مایوسی کی مکمل بے بضاعتی کو صرف بالوں اور پوشاک سے ظاہر کیا گیا ہے کہ چہرہ بالکل اوجھل ہے - اس دبکی ہوئی صورت کے بالمقابل ، تضاد کو دو چند کرنے کے لیے ، ایک استادہ صورت دکھائی گئی ہے جس نے تمام کمپوزیشن کو اضداد کا مضمون بنا دیا ہے : غم اور تالیفِ قلوب - تعمیریاتی اعتبار سے اس صورت کی عمودی تاکید کو ایک ستون پر رکھے چراغ نے توازن بخشا ہے اور کمپوزیشن میں ایک بے داغ تعادل کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے - چغتائی واقعات کے بجائے کیفیات کی تصویر کھینچتا ہے ، اُن لمحات کی جب بنیادی کردار اتنے محو ہوتے ہیں کہ وہ اسی بے خبری کے عالم میں اپنا اصلی روپ دکھا جاتے ہیں - یہ سکوت اور سکون کا آرٹ ہے - حرکت شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے - شکل

صورت کو ہمیشہ ایک بہت ہی خاص انداز سے بنایا جاتا ہے - غم کی قلبِ ماہیت کر دی جاتی ہے - لیکن جذبات ہمیشہ تکلیف دہ نہیں ہوتے - ''عیدؔ کا چاند'' میں مذہبی دبدبہ ، ایک بالکل عام سے مسلم کنبے کا خاکسارانہ تقویٰ رچا ہوا ہے جسے ماہِ صیام کی آزمائش نے یکجا کر دیا ہے ؛ اور کشمیری لکڑہارے کی حسین و جمیل انگریونگ ترس اور گہری دردمندی کی حامل ہے - چغتائی شبینہ مناظر کو ترجیح دیتا ہے ، شاید اس لیے کہ رات کا موسم عاشقانہ اٹھان سے مالامال ہوتا ہے - لیکن اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ روشنی کا دھیاپن اسے یہ موقع فراہم کر دیتا ہے کہ وہ ہلکے رنگوں کے برتنے میں اپنی پوری مہارت دکھا سکے - اس دور میں چغتائی کے رنگ دان (Palette) پر ہلکے رنگ چھائے ہوئے تھے - چغتائی شام اور صبح کے جھٹپٹوں کی مبہم ساعتوں کو بھی نمایاں طور پر پسند کرتا ہے - اس شغف کو بھی اسی پسند سے متعلق سمجھنا چاہیے جو وہ غیر معمولی چراغاں دکھانے سے رکھتا ہے ؛ مثلاً ''گزرے ہوئے دن کے پھول'' جہاں ، چغتائی کے ہاں تناظر کے شاذ استعمال کے نمونے کے طور پر ، عجیب انداز سے چراغاں شہر ایک سراب معلوم ہوتا ہے - اس تصویر میں کچھ کچھ سیموئیل پامر کی سی صوفیانہ کیفیت پائی جاتی ہے - ایک اور مثال ''آرام گاہ'' کی ہے جہاں سوگوار کے چہرے پر اس چراغ یا لیمپ کی روشنی پڑ رہی ہے جو لوحِ مزار میں بنے ہوئے طاقچے کے اندر کہیں روشن ہے - خود شکلوں کو قدِ آدم دکھایا گیا ہے - پس منظر میں کوئی نہ کوئی ایسا عمارتی یا چمنستانی گردوپیش ہے جو عشق اور عیش کے سادہ دیہی منظروں سے مناسبت رکھتا ہو - ہلکی رنگ آمیزی کی یکسانیت کی تلافی تھرتھراتے رنگ کی ننھی ننھی چتیوں سے کی گئی ہے - آغا عبدالحمید کا کہنا ہے :

''ایک ایسی تصویر میں ، جو زیادہ تر زرد ، نارنجی اور کتھئی رنگوں میں بنائی گئی ہو ، آپ کو یکایک ان زیورات میں جنھیں اہلِ تصویر نے پہن رکھا ہو یا پس منظر کے آرائشی ڈیزائن میں

زمردیں ، نیلے اور سبز چھینٹے نظر آتے ہیں - رنگوں کی ان ننھی، تھگلیوں سے ایسا لگتا ہے کہ پوری تصویر میں نئے سرے سے جان پڑگئی ہے - یہ کام بظاہر آسان معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت غیر معمولی طور پر دشوار ہے - بالکل ذرا سی غلطی بھی تمام تاثر کو ملیامیٹ کر سکتی ہے - صرف وہی فن کار یہ کام انجام دے سکتا ہے جو اپنی تکنیک پر مکمل عبور اور رنگوں کی قدر و قیمت کی نادر سوجھ بوجھ رکھتا ہو -"

چغتائی کی اس طرح کی مہارت کی مثال کے طور پر "سکوتِ شب" ، "نوجوان خطاط" اور "گل چیں" کو پیش کیا جا سکتا ہے -

"شعلۂ کشتہ" میں عمارتی گرد و پیش اس انتخابی اسلوب میں ہے جو اکبر کو مرغوب تھا - یہی بات "جامِ لب ریز" پر صادق آتی ہے - اس کے برعکس دوسری تصویروں مثلاً "ایک دلکش ایرانی دیہی منظر" میں ، جو غالباً چغتائی کے ہاں ایرانی کمپوزیشن کی عمدہ ترین مثال ہے ، شاہجہاں کا کم توانا لیکن زیادہ نستعلیق اسلوب ہے ؛ جب کہ جہاں آرا بیگم کی تصویر میں ، جیسے آگرہ کے مثمن برج میں نشستہ دکھایا گیا ہے ، ایک حقیقی عمارت کی بے کم و کاست تفصیل پیش کی گئی ہے - چغتائی کے استخوان بندی کے تعمیریاتی شعور سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ استاد احمد کی نسل سے تھا - ڈیزائن میں بار بار دہرائے جانے والے نقش و نگار کا مسئلہ بھی فنِ تعمیر ہی سے تعلق رکھتا ہے ، خواہ یہ نقش و نگار قالینوں پر بنے ہوں یا لباسوں یا دیواروں یا فرشوں پر - حقیقت یہ ہے کہ طغرائی گل کاری اتنی اہم ہے کہ بعض اوقات انسانی صورتیں عمارتوں میں جذب ہو جاتی ہیں اور یوں پوری تصویر کے طغرائی گل کاری پر مبنی تصور میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں - اس کی مثال "عاشقانہ نغمۂ شبینہ" ہے - اس انجذاب میں بعض انسانی شکلوں کے اکڑے ہوئے عبادتی آسن ممد ثابت ہوئے ہیں ، جیسے "عرضِ نغمہ" میں : ساری انسانی شکلیں ایسی نہیں ہیں کہ بہت ہی تو گھل جانے کی حد تک سیال ہیں - یہاں پر اور

پچھلی مثال میں ملاحظہ فرمائیے کہ ستون کس طرح حد سے زیادہ پتلے بنائے گئے ہیں ۔ اس کا عکس یہاں سرو میں بھی نظر آتا ہے ۔ یہی نہیں ، اس سے آلاتِ موسیقی بھی متاثر ہوئے ہیں ۔ مثلاً ''ایک دلکش ایرانی دیہی منظر'' میں غیر فطری طور پر طولانی رباب پر نظر ڈالیے ۔ لیکن یہ اسلوب سب سے زیادہ ''شعلۂ کشتہ'' میں وہاں متاثر کرتا ہے جہاں ان کے غیرمعمولی دبلاپے کو لباس کی سلوٹوں سے اجاگر کیا گیا ہے ۔ اس ضمن میں ہمیں ایل گریکو کا مشہور قول یاد آتا ہے کہ 'دبلی پتلی شکلیں کرب کو زیادہ اچھی طرح ظاہر کرتی ہیں ۔ بیئرڈسلے بھی دبلاپے کو اسی مقصد کے لیے استعمال کرتا ہے ۔ ہم نے اس طرف اشارہ کیا تھا کہ چغتائی نے سرو کی تصویر کشی کس طرح کی ہے اور مغل آرٹ میں فطرت سے پیار کرنے کا جو جذبہ ہے اسے نباتاتی موضوعات اپنا کر دہرایا ہے ۔ ہندوستان کو ، جو فنِ باغبانی میں کورا تھا ، چار باغ سے بابر نے متعارف کرایا تھا اور ''ایک دلکش ایرانی دیہی منظر'' سے صاف پتا چلتا ہے کہ چغتائی کو علم تھا کہ ان باغوں سے کن خوبیوں کی توقع کی جاتی تھی ۔ اس تصویر میں پھولوں کے تختے زمین میں دھنسے ہوئے دکھائے گئے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسلامی باغ کو بلندی سے دیکھنے کے لیے ترتیب دیا جاتا ہے ۔ اس کے علاوہ ایک ثمردار درخت کو اس طرح اگایا اور پروان چڑھایا گیا ہے کہ وہ سرو کو لپٹا جا رہا ہے ۔ یہ بھی حقیقت کے عین مطابق ہے ۔ اس کے آرٹ میں پودوں اور جھاڑیوں کی فراوانی ہے ۔ ''نغمہ سرا طیور'' اور ''عاشقانہ نغمۂ شبینہ'' کا اس نقطۂ نظر سے مطالعہ فائدے سے خالی نہ ہوگا ۔ لیکن کبھی کبھار یہ جھاڑیاں اور بوٹے عمل کی راہ میں حائل ہو جاتے ہیں جیسا کہ اس مریضانہ ، چھوٹی سی تصویر میں نظر آتا ہے جس کو ، ایجاز سے کام لے کر ، ''زندگی'' کا عنوان دیا گیا ہے ۔ غالب کے شعر کو اس تصویر میں جس طرح مصوّر کیا گیا ہے اس سے عیاں ہے کہ چغتائی کا فنِ مفسّرانہ ہے ، ظاہری معنویت کا عکاس نہیں ہے ۔ غالب

کہتا ہے :

رَو میں ہے رخشِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں

زندگی کے پھوٹک پن اور ناپائداری کو جس عمدگی سے اس لطیف تمثیل میں بیان کیا گیا ہے ، اس کی مثال شاید ہی کہیں ملے - دوسری تصویروں میں منظر پر نبادات کا غلبہ ہے اور وہ اپنے طور پر ایک علامتی الگ تھلگ پن بن گئی ہے - ''آرام گاہ'' میں یہی ہوا ہے جہاں ڈراؤنی چھتریاں لحد کی بھیانک تقلیب کا ذکر کرتی ہوئی نظر آتی ہیں اور دوسری طرف مردہ ٹہنیوں پر نئی کونپلوں کی نمود نشور کا کنایہ معلوم ہوتی ہے - ''بہار صحرا'' میں چغتائی نے جنگل کی جس فہمید کا ثبوت دیا ہے ـــــ چنار کے بلدار تنے کو ملاحظہ فرمائیے ـــــ اس نے لکڑہارے کی دردمندانہ تصویرکشی میں ایک منزل اور طے کر لی ہے - مردہ ٹہنیوں کے بوجھ تلے لکڑہارا نحیف و نزار اور خمیدہ نظر آ رہا ہے - مردہ ٹہنیاں ہی منظر کا اصل کردار ہیں - انھوں نے سٹیج کو بوڑھے سے ، جو تقریباً مر چکا ہے ، چھین لیا ہے - بالاستیعاب دیکھا جائے تو چغتائی کے آرٹ میں سب سے ڈراؤنا عنصر درخت ہیں - اکثر تصویروں میں ٹہنیاں پنجوں کا روپ دھار کر کسی آدمی کو چنگل میں لینے کے لیے بڑھتی نظر آتی ہیں جیسے یہ خبر ہی نہیں کہ اس پر کیا آفت ٹوٹنے والی ہے - ایک خوب صورت مگر غیر مطبوعہ ڈرائنگ میں درخت نصف سے زیادہ اژدہا ہے ، اتنا مکمل کہ کھپرے تک نظر آ رہے ہیں -

جلال الدین احمد نے چغتائی کی مہلک دل ربائی کا ذکر کیا ہے ـــــ دل ربائی جو ناظر کی ناقدانہ صلاحیتوں کے حق میں مہلک ثابت ہوتی ہے ـــــ کیونکہ اس کے تخیّل کی کارفرمائی میں کوئی ساحرانہ سی شے ہے یا کوئی سیمیائی کیفیت ہے - جلال الدین احمد کا دعویٰ ہے کہ ''اس کی مخمور ، لڑکھڑاتی لکیروں کے ہر پیچ و خم میں موہنی ہے اور وہ دیکھنے والے کے دل کے گرد لپٹی جاتی ہیں -'' ہم یہ دیکھ چکے ہیں

کہ اس کے آرٹ میں سکون و قرار کا پلہ بھاری ہے لیکن ''رقاصہ'' کی ایہنگ میں حرکت موجود ہے ۔ اس سے چغتائی کی فنی ہمہ گیری ثابت ہوتی ہے ۔ رضائے عباسی اور صفوی دبستان سے سیکھی ہوئی خطاطی کا یہی وہ لکیر لگانے کا ہنر ہے جس کی بدولت ''شعلۂ کشتہ'' جیسا ، علم البدن پر مبنی ، کارِ نمایاں ممکن ہوا ہے ۔ آہنگ سے اسے جو شغف ہے اس کا بہترین اظہار ایہنگ کے ذریعے سے ہوا ہے جو اتنی نفیس ہے کہ چاندی کے تار سے بنی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور استاد مہدی کے انداز میں اجاگر کی گئی ہے ۔ یہ تکنیک ''شہزادیِ صحرا'' میں اپنے حدِ کمال کو چھوتی نظر آتی ہے ۔ ''شہزادیِ صحرا'' اب یورپ میں اتنی معروف ہے کہ کرسمس کارڈوں تک کے لیے استعمال ہوتی ہے ۔ اس تصویر میں شہزادی کے چہرے سے جو مغروری مترشّح ہے وہ پلٹ کر اونٹ میں بھی نظر آتی ہے جس کا گھمنڈی جانور ہونا ضرب المثل ہے کیوں کہ صرف اسی کو خدا کے سوویں نام کا ، تسبیح کے آخری دانے کا ، علم ہے ۔ اس تکنیک پر ایرانی اثر حاوی ہے ، جیسا کہ ہمیں ''عمر خیام سے لیے گئے ایک موضوع'' کے الکسائے ہوئے آسنوں میں نظر آتا ہے ۔ اس امر کا بیّن طور پر اُن تین زنانے نوجوانوں سے تعلق ہے جو رضائے عباسی میں اول تا آخر گدیلوں سے ٹیک لگائے نظر آتے ہیں ۔ ان تین شاعروں کو محض اٹکل پچّو نہیں چنا گیا تھا ، کیونکہ ان میں سے ہر کوئی اپنی پسندیدہ بحر[1] میں نہ صرف استادِ کامل تھا ـــــ یعنی غالب غزل میں ، اقبال نظم میں اور خیام رباعیات میں ـــــ بلکہ انھیں مجموعی طور پر دیکھا جائے تو وہ مسلم شاعری کی کل وسعت اور اظہار کی رسائی کے نمائندہ ہیں ۔ غالب جذبات کا شاعر ہے جس کے ہاں فکر کی ایک پُرزور زیریں رَو چلتی رہتی ہے ، اخلاقی درس دینے والا اقبال افکار کا شاعر ہے ، جبکہ عمر خیام

۱۔ صاحبِ مقالہ نے metre ہی لکھا ہے ۔ یا تو صنف مراد ہے یا metier کے ہجے غلط لکھے ہیں (مترجم) ۔

حسّیات اور بالخصوص رومانی چوماچاٹی کا شاعر ہے ۔ یہاں یہ سوال ابھرتا ہے کہ ان چیدہ شخصیتوں میں سے کس سے چغتائی کی طبیعت کو زیادہ مناسبت تھی؟ مریضانہ ، دروں بیں غالب سے ، حسیات پرست نیز صوفی خیام سے یا اقبال سے؟ میرے خیال میں اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اقبال اور چغتائی مزاجاً ایک دوسرے کا الٹ تھے ۔

اب موقع ہے کہ غیر ملکی اور ساتھ ہی ساتھ مسلم اثر سے بھی نمٹ لیا جائے ۔ چغتائی کا بہت سے فنکاروں سے موازنہ کیا گیا ہے اور اس کے کام میں طرح طرح کے اثرات گونجتے نظر آتے ہیں اور وہ ان سب اثرات سے آگے نکل گیا ہے ۔ اس ضمن میں غالباً بیئرڈسلے کا نام بہت اچھالا گیا ہے ۔ میں ترجیح دوں گا کہ بیئرڈسلے کے بجائے اس کا ریکس وھسلر سے موازنہ کیا جائے ، گو وھسلر کا کوئی اثر نظر نہیں آتا ۔ چغتائی کے مقابلے میں وھسلر کی کوئی ایسی حیثیت نہیں اور آخری تجزیے کی روشنی میں ایسے تمام موازنے ہمیں بے محل معلوم ہوتے ہیں ۔ چغتائی کے ہاں کہیں کہیں ہندو آرٹ کا اثر بھی نظر آ جاتا ہے ۔ ''سندر وادی'' میں راجپوت مصوری کا اثر نمایاں ہے اور نرالے ، پریشان کن ''پارۂ سنگ'' میں فنِ مجسمہ سازی کا ۔ ثانی الذکر تصویر میں ایک مکھم اور خبیثانہ طور پر حسین ہندو دیوی اور اس کے پجاری کی ہوس ناک لگونساری کی نہایت شاندار عکاسی ہے ۔ اجنٹا کے بدھ مت کے فریسکوؤں کے زیر اثر ، جو تنتری ہونے کے باعث یکساں طور پر مکھم ہیں ، چغتائی نے اپنے غالب والے دور سے ، جو رنگ آمیزی کے غیر محسوس اتار چڑھاؤ سے عبارت تھا ، آگے جا کر ، اُتھلے رنگوں کے ایسے متضاد رقبوں میں قدم رکھا جہاں ہر جگہ یکساں روشنی پڑتی محسوس ہوتی ہے ۔ چغتائی کے بعد کے کام میں رنگ آمیزی میں ایک ایسی نورانیت رچی ہوئی نظر آتی ہے جو اس کے پہلے کے کام میں موجود نہ تھی ۔ مرغولہ دار ، پیچ در پیچ شکلیں غائب ہو گئی ہیں ، ان کی جگہ خطوط کو کفایت سے برتا گیا ہے ؛ اور

مختلف رنگوں ، تصویر میں پڑنے والی روشنی اور خطی تعمیر نے ''فخرِ وادی'' جیسے کاموں کو جنم دیا ہے جہاں گوگاں کا اثر روزِ روشن کی طرح عیاں ہے - جو شے سب سے زیادہ بدلی ہے وہ انسانی جسم ہے - پورا جسم شاذ و نادر ہی دکھایا جاتا ہے - بس نیم جسم ، گات یا بہت قریب سے چہرے - اس طرح وہ چہرے کی مدد سے کردار کی ترجمانی کرنے کے قابل ہو گیا ہے ، جیسے ''مٹی کا پیالہ'' میں ، جہاں موضوعِ تصویر کوئی نجیب زادہ نہیں بلکہ متوسط طبقے کا ایک عیّار ، ذہین فرد ہے - یوں ایک اَور پہلو سامنے آتا ہے ، یعنی مو قلم کا زور عام انسانوں کی طرف منتقل ہو گیا ہے - ''پر مسرت ''لالۂ کشمیر'' میں ہیروئن ایک سیدھی سادی کسان لڑکی ہے اور چغتائی معمولی چیزوں میں سے پوشیدہ شعری کیفیتوں کو برآمد کرنے میں کامیاب رہا ہے - تصویر کا زاویۂ نظر اس لحاظ سے غیر معمولی ہے کہ ناظر زمین کو فضا سے دیکھ رہا ہے - چنانچہ زمین لڑکی کے چہرے کا پس منظر بن گئی ہے - ''گلابِ گرما'' اور ''سنگھار'' میں چہروں کا آتار چڑھاؤ اس درجہ جان دار ہے کہ اہلِ تصویر کی بات چیت تقریباً سنائی دینے لگتی ہے - چغتائی کے متاخر دور کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس کی ژرف نگاہی تقریباً مافوق الفطرت کی حدوں کو چھوتی معلوم ہوتی ہے - یہ ژرف نگاہی لمحۂ گریزاں کو ، موضوعِ تصویر کے چہرے کی کیفیت کو گرفت میں لے آنے کی اہلیت سے عبارت ہے - لیکن جہاں چغتائی نے اپنی متاخر کمپوزیشنوں کی بصیرت کو اپنے ابتدائی کام کی رنگ آمیزی سے شیر و شکر کیا ہے وہاں کوئی نہ کوئی شاہکار وجود میں آ گیا ہے - ثبوت کے لیے ''مریاں'' دیکھیے - یہاں چہرہ پس منظر کے مقابلے میں اجاگر ہونے کے بجائے پوری کمپوزیشن کی طغرائی گل کاری میں پسپا ہو گیا ہے - یہی کیفیت ''سفیر'' میں ہے - ''سفیر'' میں بازوؤں کو اس قدر غیرمعمولی انداز سے بناتے وقت شاید ٹیشیان کی تصویر ''ایک مرد کی شبیہ'' سے اثر قبول کیا گیا ہے - اس

ٹکنیک کی نمایندہ مثال ، جو کیفیت کے اعتبار سے چغتائی کے ابتدائی دور کی یاد دلاتی ہے ، چغتائی کے اس کام میں ملے گی جہاں مغل آرٹ کے ایک دل پسند موضوع کو جدید روپ عطا کیا گیا ہے: یعنی شہزادے کو ایک درویشِ گوشہ‌گیر کے پاس حاضر ہوتے دکھایا گیا ہے۔ یہاں عمل ، جیسا کہ ولی صفت درویش کی اشارت سے ظاہر ہے ، تصویر کے فریم سے پرے بھی جاری رہتا ہے اور شہزادے پر استغراق کا عالم طاری ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ ان پہلوؤں میں سے ، جن کا ہم نے احاطہ کیا ہے ، میں چار ایسے پہلو منتخب کرتا ہوں جو میری رائے میں جداگانہ یا مونوگرافک توجہ کے مستحق ہیں - وہ پہلو یہ ہیں :

چغتائی اور فنِ نباتات (بشمول بری مناظر)

چغتائی اور فنِ پوشاک

چغتائی اور ڈیزائن

چغتائی اور فنِ تعمیر

اور اس آخری پہلو کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس سے بہتر فیصلہ اور کیا ہو سکتا ہے کہ "سوز و ساز" سے آغاز کیا جائے جس میں ہر اس شے کا ملخّص موجود ہے جو اسلامی فنِ تعمیر اور چغتائی کے آرٹ میں بہترین ہے۔ لہٰذا اس خطبے کے اختتام پر میں ایک تجویز پیش کرنا چاہوں گا۔ آئیے ہم یہاں لاہور کے مغل دارالسلطنت میں ، مزارِ اقبال کے بالمقابل ، حضوری باغ میں ، چغتائی کی یاد کو ہمیشہ زندہ رکھنے کے لیے ایک مزار تعمیر کریں۔ مقبرے کا نمونہ وہی ہونا چاہیے جو خود چغتائی ہمارے پاس چھوڑ گیا ہے۔ اس پر کتبہ بھی وہی ہو جسے خود اقبال نے چنا تھا۔

شاعرِ مشرق کے پہلو میں مصورِ مشرق کو جگہ ملے۔ ایرانیوں نے کمال‌الملک کا ، جو چغتائی کے مقابلے میں بہت معمولی درجے کا مصور ہے ، مقبرہ تعمیر کیا ہے اور افغانیوں نے سیّد مختارالعنبری کی خانقاہ

میں ، جہاں سے شہر ہرات سامنے لیجیے نظر آتا ہے ، بہزاد کی قبر کی مرمت کی ہے ۔ پاکستان کے بظاہر مہمل اور بباطن بامعنی معاملے تو بہت سے ہیں لیکن میرے لیے یہ معاملہ بھی کچھ کم حیرت انگیز نہیں کہ یہاں کے حکمرانوں نے اتنے طویل عرصے تک اس نابغۂ روزگار شخصیت کو نظر انداز کیسے کیے رکھا جو ان کے درمیان موجود تھی ۔

• • •

جسٹس ایس ۔ اے ۔ رحمٰن

٦

چغتائی — عظیم فن کار، پیارا انسان

''علامہ اقبال نے ایک موقع پر سوال کیا تھا کہ عرب اور عجم کے فن میں تمھیں کیا فرق نظر آتا ہے ؟ یہ سوال کیا اور کمر کو سیدھا کرکے یوں بیٹھ گئے جیسے میں ماضی کے فن کا کوئی بہت بڑا مبصّر ہوں ۔ وہ الفاظ جن میں میں اپنی بات اُس وقت ادا کر سکا، اُن کا لبِ لباب یہ تھا کہ وہ تلوار، جو عرب میں بالکل سیدھی تھی، عجم تک پہنچتے پہنچتے اس میں خم آ گیا تھا ۔ اس میں لوچ لچک بھی تھی اور پھر دیکھتے دیکھتے وہ تلوار، جو زندگی کی بلندیوں اور وسعتوں کی آئینہ دار تھی، قنوطیت اور رہبانیت میں مدغم ہو کر میانوں کی زینت بن گئی ۔''

یہ الفاظ محمد عبدالرحمٰن چغتائی کے ہیں جو اُس نے اپنی شاہکار تخلیق ''عملِ چغتائی'' میں ''دیدن دگر آموز'' کے عنوان کے تحت رقم کیے ہیں ۔ ان میں چغتائی کا تاریخی شعور جھلک رہا ہے اور وہ دل سوزی بھی جس نے اس کے مُو قلم کو ماضی کی عظمتوں اور مستقبل کی اُمیدوں میں مضمر جمال و جلال کا رازداں بنایا ۔ جمال و جلال کا حسین امتزاج نقوشِ چغتائی کا طغرائے امتیاز ہے ۔ یہ اس کے احساس کی لطافت اور تخیل

کی بلندی کی دین ہے ۔ ان دونوں عناصر کی پرورش ، مغل ایرانی مصوری کی روایت اور اسلامی تاریخ کے فیضان سے ہوئی ہے ، لیکن اس کے ذاتی جوہر نے اس کی تخلیقات پر انفرادیت کی چھاپ لگا کر انھیں زندۂ جاوید بنا دیا ہے ۔

مشرقیت کی روح نہادِ چغتائی میں رسی بسی ہوئی تھی ۔ اسی روح کا تقاضا تھا کہ اس نے اپنی خداداد صلاحیتیں پہلے غالب کے کلام کو ''مرقعِ چغتائی'' اور پھر اس کے تتمہ کو ''نقشِ چغتائی'' کے قالب میں ڈھالنے کے لیے وقف کیں ۔ چغتائی کی نظر میں غالب ایشیائی تہذیب کی روح کا نمایندہ تھا ۔ پھر اس نے عمر خیام کے اشعار کو تصویری پیکروں میں تبدیل کرنے کا بیڑہ اٹھایا ۔ یہ کام ابھی اشاعت کے مرحلے تک نہ پہنچا تھا کہ علامہ اقبال کی پیغمبرانہ شخصیت اور ان کے کلام کے تاثیری معجزے نے اس کی تمام فنی استعدادوں کو جذب کر لیا ۔ کلامِ اقبال کو مصور کرنے کا وعدہ چغتائی نے اقبال سے کیا تھا ۔ چغتائی کے نزدیک یہ منصوبہ دو جلدوں کا متقاضی تھا ۔ افسوس کہ اس باکمال مصور کی زندگی جلدِ اول کی تکمیل کے ساتھ ہی ختم ہو گئی ۔ لیکن یہ جلد ''عملِ چغتائی'' کی صورت میں فن‌کاری کا وہ کرشمہ ہے جو اس کو مشرق و مغرب کے مسلمہ استادانِ فن کے زمرے میں شامل کرنے کے لیے کافی ہے ۔

چغتائی مغرب کے نگارخانوں کو اپنی زندگی میں بالاستیعاب دیکھ چکا تھا ۔ وہ مصوری کی جدید تحریکوں سے بھی کماحقہ آشنا تھا ۔ سفرِ یورپ کا ایک نتیجہ اس کے ایچنگ سے شغف کی صورت میں ظاہر ہوا ۔ لیکن اس تکنیک کو بھی اس نے ایشیائی موضوعات کو اجاگر کرنے کے لیے استعمال کیا ۔ اس صنف کو اس نے فن کی انتہائی بلندیوں تک پہنچا دیا ۔

تاہم اس کا محبوب واسطۂ اظہار آبی رنگوں نے مہیا کیا ۔ چغتائی رنگ اور خط کا بادشاہ ہے ۔ کبھی اس کے رنگوں کی حدت اور کبھی ان کی نرمی اس کی تصویروں میں جذبات کا جادو جگاتی ہے ۔ اس کے خطوط کی باریکی اور دلآویزی اعجاز کے درجے تک پہنچی ہوئی ہے ۔ ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ یہ خطوط نہیں بلکہ ڈاکٹر جیمز ایچ ۔ کزنز کے الفاظ میں کسی بے صوت غزل کے ہیجان انگیز اشعار ہیں ۔ تصویری کرداروں کے لباسوں کی رواں موجیں ، پردے ، فرش اور عمارتی پس منظر کی حیرت انگیز آرائشی تزئین اور اکثر تصویروں میں برگ و گل کے حسین مناظر ، وہ خصوصیات ہیں جو نقوشِ چغتائی کو امتیازی شان بخشتی ہیں ۔ چغتائی کی تصویر خود بولتی ہے کہ میں چغتائی کی تخلیق ہوں ۔ چغتائی کے بعض شاگردوں نے اس کی پیروی کرنے کی کوشش کی لیکن اُن سے اُستاد کا سا رنگ روپ پیدا نہ ہو سکا ۔ اس میں شک نہیں کہ چغتائی کی وفات کے ساتھ اس برِ صغیر میں آرٹ کا ایک عہد ختم ہو گیا ہے ۔

چغتائی کی تصویروں میں ترکیب و ترتیب فنِ تعمیر کی سی کیفیت رکھتی ہے ۔ فنِ تعمیر سے نسبت اس کا جدی ورثہ ہے ۔ خود چغتائی کا بیان ہے کہ اس کے پردادا بابا صالح مشہور ماہرِ تعمیر تھے اور ان کا سلسلۂ نسب تاج محل ، لال قلعہ اور بادشاہی مسجد کے خلاق ماہرین سے ملتا ہے ۔

فن کار کا کمال اس پر منحصر نہیں ہوتا کہ وہ فطرت کی ہو بہو عکاسی کر سکے ۔ ہر فن کار ایک حد تک تجرید سے کام لیتا ہے اور اپنے مشاہدات میں سے وہ عناصر ، شعوری یا غیر شعوری طور پر ، انتخاب کر لیتا ہے جو اس کے جبلّی رجحانات سے ہم آہنگ ہوں ۔ اُس کا شاداب تخیّل ان میں ترمیم و اصلاح کر کے نئے پیکر ابھارتا ہے ۔ یوں فن کا وہ نمونہ تیار ہوتا ہے جو تخیلی صداقت کا حامل ہوتا ہے ۔ اس میں فنکار کے مشاہدات اور اس کے خواب گھلے ملے ہوتے ہیں ۔ یہی حال چغتائی کا ہے ۔ اس کی تخلیقات میں طبیعیاتی صداقت ڈھونڈنے کی کوشش فن کاری کی اعلیٰ سطح تک نارسائی کی دلیل ہوگی ۔ چغتائی کے فن پاروں میں انسانی پیکر ، اُن کے اعضا کی بناوٹ ، اُن کے بشرے ، اُن کے سازو برگ اور اُن کا ماحول ، سب علامتی حیثیت رکھتے ہیں ۔

تاہم فن میں تجرید کی بھی ایک حد ہونی چاہیے ۔ مکمل تجرید کا

نتیجہ غالباً ابلاغ کے حلقے کو اس قدر تنگ کر دے گا کہ خود فن کی افادیت محلِ نظر ہو جائے گی ۔

چغتائی کا اسلامی ذہن رواداری کی وسعتوں سے باثروت ہے ، اس لیے جہاں کہیں اسے دلبری اور قاہری کا امتزاج نظر آتا ہے یا زندگی کے کسی حرکی پہلو کا کوئی مظہر دکھائی دیتا ہے ، وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر ، اسے خراجِ تحسین پیش کرتا ہے ۔ چنانچہ اپنی فنی زندگی کے اوائل میں اس نے ہندو معاشرے اور دیومالا سے متعلق چند موضوعات پر جاذبِ نظر تصویریں بنائی ہیں ۔ ان کی تصویروں کا ایک مجموعہ "Chughtai's Indian Paintings" کے نام سے ۱۹۵۱ ع میں نئی دہلی سے بڑی آب و تاب کے ساتھ شائع ہوا تھا ۔ اس مجموعے کے دیباچے میں پرنسپل کشمیرا سنگھ نے چغتائی کو ہمارے زمانے کی ایک بے مثال فنی شخصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ آنے والی نسلیں اسے عصرِ حاضر میں ہندوستانی آرٹ کی روح کے سب سے بڑے ترجمان کی حیثیت سے یاد کریں گی ۔

مشرق و مغرب کے فن شناسوں نے چغتائی کی عظمت کو تسلیم کیا ہے ۔ آزادی سے بہت پہلے برطانوی حکومت نے اسے ''خان بہادر'' کا خطاب دیا تھا ۔ اُس وقت کے حالات میں یہ بڑی بات تھی ، گو آج یہ خطاب چغتائی کے شایانِ شان معلوم نہیں ہوتا ۔ آزادی کے بعد دسمبر ۱۹۴۹ ع میں پاکستان آرٹ کونسل لاہور ، عوام میں چغتائی کی تصویروں کی نمائش سے متعارف ہوئی ۔ اس نمائش کا افتتاح پاکستان کے سابق گورنر جنرل خواجہ ناظم الدین مرحوم نے کیا تھا ۔ اس کے بعد بھی چغتائی کے فن کی ، اندرونِ ملک اور بیرونِ ملک ، متعدد نمائشیں ہوئیں ۔ ۱۹۶۸ ع میں آرٹ کونسل میں نمائش کا افتتاح صدر محمد ایوب خاں مرحوم کے ہاتھوں ہوا ۔ انھی کے عہد میں پاکستان کی مرکزی حکومت نے ''عملِ چغتائی'' کی اشاعت میں امداد کے لیے دو لاکھ روپے کی رقم عطا کی تھی ۔ ''ہلالِ امتیاز'' کے خطاب سے بھی چغتائی کو نوازا گیا ۔ اگر ''ہلال'' کی جگہ ''نشانِ امتیاز''

کا فیصلہ ہوتا تو یہ چغتائی کی بین قومی شہرت کے پیشِ نظر موزوں تر ہوتا - جیسا کہ جناب حبیب الرحمٰن نے ، جو اُن دنوں پاکستان کے مرکزی وزیرِ تعلیم تھے ، مجھ سے اُس وقت فرمایا جب وہ اپنی معیت میں صدر محمد ایوب خاں مرحوم کو کاشانۂ چغتائی میں لے جا رہے تھے کہ ''صدر تو آتے جاتے رہتے ہیں لیکن چغتائی ایک ہی ہے -''

اُس وقت کی حکومتِ مغربی پاکستان نے بھی چغتائی کو اس منصوبے کی تکمیل کے لیے پچاس ہزار روپے کا قرضہ ، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور کی وساطت سے ، دیا تھا - اس قرضے کی ادائیگی فن کار نے ''عملِ چغتائی'' کی متعدد جلدوں کی نذر کی صورت میں کی تھی - اگر 'قرضہ' کو 'عطیہ' کی شکل دے دی جاتی تو زیادہ مناسب ہوتا ، لیکن رموزِ مملکتِ خویش خسرواں دانند -

چغتائی ایک عظیم فن کار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک نہایت پیارا انسان تھا - دوست نوازی اور مروّت میں وہ یکتا تھا - چغتائی نے دوستوں اور محض آشناؤں کی استدعا پر بیسیوں کتابوں اور ماہناموں کے گردپوش یا سرورق کے لیے نقوش تیار کیے ہوں گے لیکن سب بلا معاوضہ - راقم کی کتاب ''سفر'' کے لیے چغتائی نے ، از راہِ محبت ، پانچ تصویریں بنانے کی پیش کش کی جسے راقم نے فخر کے ساتھ قبول کیا - اُن کے بلاک بن کر کتاب میں شامل ہوگئے تو اصل تصویریں بھی راقم کو عنایت ہوئیں ، محض اس بنا پر کہ اُن کا تعلق میری کتاب سے تھا - اس سے پہلے میری کتاب ''ترجمانِ اسرار'' کے گردپوش اور اس کے اندر کے اوراق کی آرائشیں بھی انھی کے مُو قلم کی رہینِ منّت تھیں -

ایک مرتبہ راقم اپنی بیٹی نوید سلّمہا کو اس کی خواہش پر چغتائی کے نگارخانے میں اپنے ہمراہ لے گیا - اس ملاقات کی یادگار کے طور پر نوید کو چغتائی آرٹ کے دو پرنٹ عطا ہوئے - نوید کے قرآن مجید ختم کرنے کی تقریب پر بھی چغتائی نے ایک خاص تصویر بنا کر اسے عنایت کی - پھر نوید کی شادی کے موقع پر چغتائی اپنے شاہکار ''عملِ چغتائی'' کا ایک نسخہ بطور تحفہ لائے اور اپنی دعاؤں کے ساتھ بچی کے جہیز کی چیزوں میں اسے شامل

کیا ۔ ایسی دریا دلی فن کاروں میں النادر کالمعدوم کا حکم رکھتی ہے ۔

اپنی شاہکار تصاویر کے علاوہ چغتائی نے ایک نہایت وقیع ذخیرہ، دوسرے اساتذۂ فن کی نادر تصویروں اور خوش نویسی کے اسلامی فن کے دلآویز نمونوں پر مشتمل ، اپنے پیچھے چھوڑا ہے ۔ جناب حنیف رامے کی سربراہی میں حکومتِ پنجاب خواہاں تھی کہ ان فنی نوادرات کو پاکستانی قدر شناسوں اور غیر ملکی سیاحوں کی نظر نوازی کے لیے ایک مستقل آرٹ گیلری میں جگہ دی جائے ۔ لیکن چند مشکلات کی وجہ سے اس منصوبے پر تاحال عمل نہیں ہو سکا ۔

• • •

ڈاکٹر سید عبداللہ

۷

چغتائی کی انفرادیت

کسی مصوّر کے فن پر اُس وقت تک با معنی گفتگو نہیں ہو سکتی جب تک اس کے شاہکار سامنے نہ ہوں۔

چونکہ یہ سہولت مجھے میسر نہیں اس لیے میں نظری طور پر چند باتیں کہنے کی جرأت کر رہا ہوں۔ جرأت اس لیے کہ آرٹ میرا مضمونِ خاص نہیں اور میں عقیدت کے جوش میں زبردستی اس میدان میں اُتر آیا ہوں؛ لہٰذا اس احتیاط اور وعدے کے باوجود کہ ٹھیٹھ ٹیکنیکل بحث سے بچنے کی پوری کوشش کروں گا، ممکن ہے ایک آدھ تیر نشانے پر بیٹھ جائے۔

''عملِ چغتائی'' کے دیباچے میں ہمارا مصوّر کہتا ہے:

> ''آرٹ مشرق کا ہو یا مغرب کا، ذہنی توانائی اور روحانی بلندی سے پیدا ہوتا ہے ... اس کے استحکام کے لیے تقلید کی روش اختیار کرنے میں خطرہ ہی خطرہ ہے۔''

یہ دونوں باتیں فن اور ادب کے تعلق میں کوئی غیرمعمولی باتیں نہیں ہیں لیکن چغتائی کے فن کے حوالے سے ان کی اہمیت اس سوال کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ آیا چغتائی کا اپنا فن ان دو اصولوں کی روشنی میں اس نظریے اور معیار کے مطابق ہے یا نہیں؟

مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ "ذہنی توانائی" اور "روحانی بلندی" خود کیا ہے ؟ جس حد تک میں سمجھ سکا ہوں ، ذہنی توانائی سے مراد وہ قوی شعورِ نفس ہے جس کے تحت فنکار ، تخلیق کے معاملے کے بارے میں اپنی منفرد فنی یا تخلیقی ذمےداریوں کو محسوس کر کے ، اپنے فن کو اپنی تہذیب کے عظیم مقاصد سے ہم آہنگ کرنے کا عزم اور حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے ضعیف اذہان عہدہ برآ نہیں ہو سکتے ۔ اور روحانی بلندی سے مراد قلب کی وہ پاکیزگی ہے جو فن کے لیے بے لوث انہاک پیدا کرتی ہے ـــــ جہاں یہ دوسری صفت مصور کو جذب و جنون عطا کرتی ہے ، وہاں پہلی صفت اجتماعی سطح پر فن کار کو دوسروں کے مقابلے میں امتیاز اور انفرادیت سے ممتاز کرتی ہے ۔

ان دونوں صورتوں میں تقلید کی روش ، خود آگاہ فن کار کے لیے ، خطرہ ہی خطرہ ہے ۔ بلکہ یوں کہیے کہ تقلید ، انفرادیت کی موت ہے ۔

میں اس موقع پر چغتائی کے جذب و جنون کی حکایت اس لیے نہیں بیان کرتا کہ وہ سب پر آشکارا ہے ۔ البتہ مجھے تقلید کی روش سے اس کے اجتناب اور اپنی انفرادیت پر اس کے اصرار کے وجوہ و اسباب پر ضرور کچھ کہنا چاہیے ۔

عام طور سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ چغتائی کے فن کی انفرادیت کیا ہے ؟ یہ سوال کچھ اس وجہ سے زیادہ توجہ طلب ہو جاتا ہے کہ چغتائی کی آخری عمر میں مصوری کی بعض ایسی روایتیں اس ملک میں رواج پا گئیں جو ان کی روایت سے سخت نامانوس ہیں ۔ نیز چغتائی کی روایت کے ہمدرد شناسا بھی ملک میں کچھ زیادہ نہیں رہے جو اس کے رموز و غوامض پر مناسب علمی گفتگو کر سکیں ۔ نتیجتاً ہمارے مصور کے فنی تشخص کے بارے میں خاصی غلط فہمی بلکہ لاعلمی پائی جاتی ہے ۔

چغتائی کے فن پر دو زاویوں سے بحث ہو سکتی ہے ؛ ایک زاویہ وہ تہذیبی وابستگی ہے جس کی نمائندگی ہمارے مصور نے کی ۔ دوسرا وہ شخصی عنصر ہے جو ہر فنکار کی شخصی روحیت کو ظاہر کرتا ہے ۔ اس میں وہ

تکنیک اور طریقِ کار بھی شامل ہے جو کسی فن کار کی خالص اپنی ریاضت اور لظر کا مرہونِ منّت ہوا کرتا ہے ، اگرچہ یہ شخصی عنصر ایک سطح پر خود بھی تہذیبی نظر سے متعلق ہو جاتا ہے -

چغتائی مہندسوں اور معماروں کے خاندان میں پیدا ہوا اس لیے ذوق اور فنی نظر اُسے اپنے بزرگوں سے ملی ، اور یہ بزرگ وہ تھے جو مغلیہ دور کی روایتوں سے وابستہ تھے - اور اگرچہ چغتائی نے انگریزوں کے قائم کردہ ایک جدید طرز کے مدرسے میں تعلیم پائی تھی اور اس نئے ماحول میں نئی تکنیکوں سے بھی آگاہ ہوئے لیکن موروثی روایت کا شعور اس کے باطن میں ہمیشہ زندہ رہا -

اس اثنا میں ملک میں بنگال کا دبستانِ مصوری وجود میں آ چکا تھا جس کا چغتائی نے بھی مطالعہ کیا - کہا جاتا ہے کہ چغتائی کی تشکیلِ رنگ اسی بنگالی سکول کے زیر اثر ہوئی اور شاید یہ غلط بھی نہیں ، لیکن میرا خیال ہے کہ چغتائی نے پہلے پہل بنگالی دبستان ہی سے یہ شعور حاصل کیا کہ فن بھی ایک تہذیبی عمل ہے اور قوموں کی انا اور انفرادیت ، دوسرے مظاہر کے علاوہ ، فن میں بھی ظاہر ہوتی ہے -

بنگالی مصوری کی تحریک (جو ایک مرحلے پر جاپانی بلوغِ فن سے متاثر ہوئی تھی اور اسے بھی قومی بیداری ہی نے آب و رنگ عطا کیا تھا) دراصل حرّیتِ فن کی تحریک تھی جس میں پراچین تہذیب سے متعلق احیائی جذبہ کارفرما تھا - چغتائی کی رنگ کاری کو بنگال سے ایک ثانوی استفادہ سمجھنا چاہیے - اصل شے ، جو ہمارے مصور نے سیکھی ، وہ بنگالی مصوروں کی غیوری تھی جو مغربی فن کے استیلا کے خلاف ملکی فن کا سر اُونچا کرنا چاہتی تھی -

میں جس زمانے کا ذکر کر رہا ہوں اس میں ہندوستان کی تحریکِ آزادی ، اور اس تحریک میں مسلم قوم کی شرکت ، اور اس کے نتیجے میں مسلمانوں کے علیحدہ سیاسی و تہذیبی تشخص کا احساس بتدریج اُبھر رہا تھا جس کی رہنمائی اتحادِ اسلام تحریک کے زعما ، خصوصاً علامہ اقبال ، کر رہے

تھے ۔ ان کا یہ دعویٰ تھا کہ مسلمان ایک عظیم قوم کے وارث ہیں جو وسیع سلطنتوں کے علاوہ عظیم تہذیب اور عظیم فنی روایتوں کی بھی حامل تھی ۔

ان حالات میں ، چغتائی کے دل میں اپنے لیے ایک مستقل راستہ نکالنے کا خیال پیدا ہوا ـــــ ایک ایسا راستہ جو مسلمانوں کی قدیم فنی روایت کا بھی ترجمان ہو اور اپنے عہد کے فنی تقاضوں اور اپنے معاشرے کے سیاسی ، سماجی اور روحانی احساسات کے سامنے بھی جواب دہ ہو سکے ـــــ انھی تقاضوں کی تکمیل کا نام چغتائی کا فن ہے ۔ اور اسے حسنِ اتفاق کہیے کہ چغتائی کو علامہ اقبال جیسے ادبی مرشد کی رہنمائی و سرپرستی اور حلقۂ تاثیر جیسے فن شناس گروہ کی ناقدانہ نظر میسر آ گئی ۔ اس سے چغتائی کا فن برصغیر کا منفرد فن قرار پایا جس کی سب سے بڑی معنوی صفت غیوری اور تہذیبی آگاہی تھی ـــــ اور یہ وہ پہلو ہے جس میں اس صدی کا کوئی مسلم فن‌کار ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا ۔

یہاں چغتائی کے فن کی غیوری کا کچھ ذکر برمحل معلوم ہوتا ہے ۔ یہ سرگزشت دو عنوانوں میں بیان ہو سکتی ہے :

اول : اس غیوری کے زیرِ اثر چغتائی نے اپنے زمانے کی کن مقبول مغربی فنی روایتوں کو مسترد کیا اور کیوں ؟

دوم : چغتائی نے مسلم فنی روایت سے کن معنوں میں استفادہ کیا اور اس کے باوجود وہ کن معنوں میں منفرد رہے ؟

بیسویں صدی کے ربع اول میں مغربی مصوری کے مقبول ترین رواج چند تحریکوں سے وابستہ تھے ۔ اول حقیقت نگاری ، (Realism) ، دوسری Impressionism اور Expressionism ، تیسری تجریدیت اور مکعبیت ، چوتھی Sur realism اور Vorticism اور پانچویں Dadaism ۔ ان کے ساتھ اگر فیوچرزم کو بھی شامل کر لیا جائے تو ان کی بہت سی انواع بن جاتی ہیں ۔

ان تحریکوں کا تجزیہ یہاں ممکن نہیں ۔ ان کی معنوی حقیقت یہ ہے کہ جب مغرب میں کلاسیکیت اور اس کے بعد آنے والی رومالیت کے خلاف

ردِ عمل ہوا تو مغرب کے نقاد اور فن کار پھر اس نکتے پر آ پہنچے کہ فن اپنی صدہا متنوع تعریفوں کے باوجود ایک پرانی تعریف کی رو سے ، دراصل ہے وہی فطرت کی نقالی جس پر افلاطون اور ارسطو نے اپنی اصولی کتابوں میں بہت زور دیا ہے -

اس سے فطرت پرستی (نقلِ فطرت) کی تحریک اٹھی لیکن مغربی ذہن کی سیمابیت نے بہت جلد اس میں بھی سوچ کے نئے نئے راستے نکال لیے - کسی نے کہا : فن کار جس طرح مظاہرِ فطرت کو برای العین دیکھتا ہے ، ہوبہو اسی کو پیش کرے ، اس میں اپنے خیال کو بالکل داخل ہونے کا موقع نہ دے - اس کا نام ہوا Impressionism - کچھ دوسرے اٹھے ، انھوں نے کہا : یہ نہیں بلکہ کسی محسوس شے کے مشاہدے کے بعد جو تاثر ذہن میں پیدا ہوتا ہے ، فن کار اسی کا بیان کرے ، اصل نقلِ فطرت وہی ہے - اس کا نام ہوا Expressionism -

اس ذہنی تاثر نگاری اور موشگافی کا ردِ عمل یہ ہوا کہ لوگ فطرت پرستی سے بیزار ہو کر ادھر آ پہنچے کہ بقول پال سیزان : فطرت کا ہر مظہر ڈبوں ، صندوقوں اور ہندسی شکلوں میں اتارا جا سکتا ہے" ـــــ گویا فن کا مظہر وہ ہے جو مصور کے ذہن میں ہے ، وہ نہیں جو مشاہدے میں آتا ہے - ان تحریکوں کے پہلو بہ پہلو سرریئلزم کا مسلک آیا - اس کے فن کار فن کو بے ربط خوابوں کی سطح پر لے آئے ـــــ اور اس طرح فطرت کی مصوری ، تحریفِ فطرت ، مسخِ فطرت اور تقلیبِ فطرت کی صورت اختیار کر گئی -

فطرت کی اسی تحریف کی وجہ سے فرانس کے مصوروں کے ایک گروہ کو Wild creatures = Fawves کہا جاتا تھا کہ وہ مانوس کائنات اور مانوس انسانی دنیا سے بہت دور نکل کر عجیب عجیب تراش خراش کرتے رہتے تھے -

پال سیزان نے مکعبیت اور تجرید کا راستہ اختیار کیا ہے جسے پکاسو نے ترقی دی ، جو بیسویں صدی کی سائنسی ذہنیت کے مطابق تھی ـــــ

اب Ideal form کے مقابلے میں Pure form کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی ، جو تمام رسمی پابندیوں اور فطرت کے مسلّمہ رشتوں سے بے نیاز ، فن کار کے اپنے ذہن کی اُپج تک محدود کردی گئی ۔

خلاصہ اسی قدر ہے کہ حقیقت وہ نہ رہی جو مشاہدے میں آتی ہے بلکہ وہ سمجھی گئی جو فن کار کے ذوق و ذہن میں ہے ۔ اس کے زیر اثر فن میں بے لگام آزادی پیدا ہوئی ۔ ان دبستانوں کی وجہ سے تہذیب کے مظاہر سے زیادہ دوری فروغ پذیر ہوئی ۔ چغتائی ان تصورات کا ساتھ نہ دے سکا ۔

فن بہرحال فطرت کے قریب رہتا ہے ۔ یہ ہو سکتا ہے کہ اس میں فن کار فطرت کی حدود کے اندر Ideal form کی جستجو کرے اور کمالِ حسن (Perfection) کی آرزو رکھے ۔ مگر یہ فن کا مریضانہ تصور ہے کہ کوئی فن کار محض اپنی اُپج دکھانے کے لیے تضحیکِ فطرت کرے اور اتنا ”خود مرکز“ ہو جائے کہ اشیا کے متعارف حدود و تعارفات سے بے نیاز ہوکر صرف اپنے واہمے کی مخلوق کو اصل اور Pure فارم کہنے لگے ۔

یہ کہنا کہ مکعبیت چونکہ یورپ کی بیسویں صدی کی مشینی زندگی کی عکاسی کرتی ہے لہٰذا یہ اس کا جواز ہے ، ایک بے وزن بات ہے ۔ یہ بھی غلط ہے کہ مسلمانوں کے ہندسی فن میں اور اس نئے فن میں کچھ مماثلت ہے ۔ مسلمانوں کا فن مجرّد ریاضی پر مبنی تھا اور اس کا مقصد واضح تھا ۔ اس کے برعکس مکعبیت اور تجرید فطرت کی تضحیک اور میلانِ خرافات پسندی کی مظہر ہے — چغتائی نے اس کے خلاف لکھتے ہوئے کہا ہے :

> ”ہم نے اختراع و ایجاد کے نام سے جو عجیب شکلیں اختراع کی ہیں ان سے دیکھنے اور پرکھنے والے کی خود اعتمادی جاتی رہی ہے ۔ تجریدی تجربات میں فرار اور جنسی لذتیں بدرجۂ اتم موجود ہیں ۔“ (دیباچہ ”عملِ چغتائی“)

یہاں مشرق اور مغربی مصوری کا علی العموم موازنہ بھی بے محل نہ ہوگا۔ مختصراً مشرقی مصوری (جس میں چینی اور جاپانی مصوری بھی شامل ہے) ثروتِ رنگ میں اعتقاد رکھتی ہے اور مغربی مصوری، ہیئت (form) میں دلچسپی رکھتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ ہیئت بالآخر ایک دماغی اور ذہنی مسئلہ ہے جس کے پیچھے کوئی فکر اور کوئی معنوی حقیقت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس رنگ بالآخر جذباتی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ مغربی مزاج معانی فکریہ سے مانوس ہے جبکہ مشرقی مزاج جذباتی حقیقتوں سے۔

یہی وجہ ہے کہ مغرب کی مصوری میں رنگ کاری بالعموم کمزور، بے اثر اور بےمعنی ہوتی ہے اور اس شعبے میں مشرقی مصوری کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ ایک مشہور کہاوت ہے کہ آرایش اور حسن کاری کے لیے ایک چینی اپنے گھر کی دیواروں کو رنگین تصویروں سے مزیّن کرتا ہے جبکہ ایک یونانی اپنی دیواروں کو دھو دھو کر اتنا شفاف بنا دیتا ہے کہ آئینہ معلوم ہونے لگتی ہیں۔

مسلم مصوری میں رنگوں کی ترکیب و ترتیب بے نظیر ہے۔ مسلم مصوری میں Pure landscape کم سے کم ہے۔ شجر نگاری اور کوہ پردازی ہے لیکن آرائشی منبت کاری میں پورا کمال دکھایا ہے ـــــ اور اگر مشہور نقادِ فن آنند کمار سوامی کی بات پر یقین کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مسلم مصوری مجاز (یعنی کائناتی فطرت) سے زیادہ حقایقِ علوی (حقیقتِ مطلقہ) کی ترجمان ہے ـــــ بہرحال مغربی اور مشرقی (مسلم) مصوری میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ یہ بھی یاد رہے کہ مسلم مصوری، اصولاً خطی ہے، جسدی نہیں۔ جس طرح چینیوں کی مصوری کا بڑا حصہ خطاطی پر مبنی ہے اسی طرح مسلم مصوری میں بھی خطاطی کا اثر نمایاں ہے۔ خالص مسلم مصوری میں صورت‌گری کو اتنی اہمیت حاصل نہیں رہی جتنی ہندسی اور خطی اشکال کو۔ پھر بعض لوگوں کے لیے یہ بات بھی عجیب ہوگی کہ مسلم مصوری کی سپرٹ سیکولر ہے، مذہبی نہیں (ملاحظہ ہو آرنلڈ:

مسلم مصوری) - یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مذہبی نہ ہونے سے مراد صرف یہ ہے کہ مسلم مصور ، مغرب کی کلاسیکی مصوری یا اجنٹا ایلورا یا مصر کے فن کاروں کی طرح دیوی دیوتاؤں ، یا رشیوں مُنیوں اور پیغمبروں کی تصویریں نہ بناتے تھے - ایران کی مسلم مصوری میں قصص کو مصور کیا گیا ہے ، مذہبی عقیدوں کو مصور نہیں کیا گیا - اس کے علاوہ براق وغیرہ کی تصویریں بھی ہیں مگر ان سب کی سپرٹ وہ نہیں جو مذہبی مصوری کی ہوتی ہے - مسلمانوں کی مصوری کتاب کی حسن کاری کا مقصد لیے ہوئے ہے -

لیکن یہ یاد رہے کہ مسلم مصوری (یا عام فن کاری) کے پیچھے بھی صدقِ جذبہ اور طہارت و عبودیت کے جذبے کارفرما تھے - ہرات کا ایک فن کار مصنّف بابا شاہ اصفہانی ("آداب العشق" میں) کہتا ہے کہ جو فن کار خدا پرست اور پاکیزہ سیرت نہیں وہ فن کار بن ہی نہیں سکتا - بلکہ یہاں تک کہتا ہے کہ سچے فن کار کو چاہیے کہ ایامِ جوانی ہی میں لذات و شہوات سے پرہیز اختیار کر لے - ابوالفضل نے بھی یہی کہا تھا کہ فن کے لیے نیازمندی پر دوام اور پاک نظری کی ضرورت ہے -

ان وجوہ سے چغتائی کو اپنی روایتوں کی طرف آنا پڑا اور ہرات و شیراز و تبریز کی مصوری کو بنیاد بنا کر اُس نے اپنے لیے ایک نیا راستہ نکالا - یہاں یہ گزارش بے محل نہ ہوگی کہ چغتائی ہند مغلیہ فن سے زیادہ ہرات دبستان سے متاثر ہوا ہے ـــــ اور اس کے فن میں اور مغلیہ فن میں وہی فرق ہے جو ایک طرف منصور و بہزاد اور دوسری طرف بشن داس اور بساون کی مصوری میں ہے - ہند مغلیہ فن کاملاً سیکولر اور صرف اپنے عصر کی سیکولر سپرٹ سے سرشار ہے - اس کے برعکس ہرات ، شیراز اور تبریز کے فن میں دونوں چیزیں شامل ہیں -

یوں چغتائی ، اپنے ماحول کے لحاظ سے ، بہزاد اور رضا عباسی وغیرہ سے بھی مختلف ہے - یہ اصلاً کتابی مصوری کے لوگ تھے اور درباری ماحول کی وجہ سے شبیہ سازی کے فن میں کمال دکھاتے تھے - چغتائی

کیمرے کے زمانے کا آدمی ہے اور جداری مصوری کا۔ رضا عباسی کے فن پر خطاطی کا اثر غالب ہے ۔ وہ شاید پہلا مصور تھا جس نے فرنگی اثرات قبول کیے ۔

بہزاد کے بارے میں کتابوں میں لکھا ہے کہ وہ بے ریش چہرے اچھے نہ بناتا تھا اور اس کے خطوط درشت ہوتے تھے ۔ اس کے مقابلے میں چغتائی ریش دار چہرے اچھے نہیں بناتا ، اس کے خطوط نازک ہیں ۔ رضا عباسی عورتوں کے چہرے اچھے بناتا تھا اور اس کی عورتیں شوخ و شنگ تھیں ۔ چغتائی کے نسوانی چہرے سنجیدہ اور متین ہیں ـــ یہ زمانے کا فرق ہے ۔

ھرات و اصفہان کی مصوری کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ دو ابعادی ہوتی ہے ، یعنی اس میں سایہ نہیں ہوتا اور اس میں تناظر Perspection کا خیال نہیں رکھا جاتا ۔ اگرچہ یہ قاعدۂ کلیہ نہیں ، تاہم بڑی حد تک صحیح ہے ـــ یہ دونوں صفات چغتائی کی تصویروں میں بھی ہیں ۔ ان میں بھی سایہ نہیں اور تناظر کا لحاظ بھی نہیں ۔ شیراز و تبریز و ھرات کی مصوری میں کوہ پردازی اور شجر نگاری اور کھلی ہوا کی مصوری کا غلبہ ہے ۔ چغتائی کی مصوری خلوت کی مصوری ہے ۔ اس کے فن میں حرکت کا احساس اچھی طرح منعکس نہیں ہوا ۔

چغتائی نمایشوں کے زمانے کا فن کار ہے ۔ بہزاد و میرک نقاش وغیرہ درباری ماحول کے لوگ تھے ۔ وہ اپنے فن کے لیے پبلک کی سرپرستی کے محتاج نہ تھے ۔ ھرات و اصفہان اور ہند مغلیہ کے مصور چغتائی کے مقابلے میں زیادہ تر سامنے کی زندگی کے ترجمان تھے ۔ چغتائی تاریخ کا ترجمان ہے ـــ اقبال کے تارکین مقامات اور کرداروں کا مصور ہے ـــ اور ایک لحاظ سے اس کی مصوری کو اسلامی مصوری بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس کے بعض موضوعات ہماری تہذیب سے ہیں ۔ تاہم میں ذاتی طور پر اس قسم کے لیبل یا تشخص کا فن یا ادب میں قائل نہیں ۔ یہ مسلم مصوری تو ہو سکتی ہے لیکن ''اسلامی مصوری'' بے مدعا ترکیب ہے ۔ یوں فن کے یورپی نقادوں نے اس مصوری کو اسلامی مصوری لکھا ہے جس میں براق اور

دوسری نورانی شخصیتوں کی تصویریں بنائی گئی ہوں ، لیکن چغتائی کے یہاں اس قسم کا اسلامی عنصر موجود نہیں - وہ مسلم تاریخ و تہذیب کا ترجمان ہے - اس میں مسلمانوں کے شاندار ماضی کی وہ روحِ غیوری موجود ہے جو شبلی و اقبال کے زیرِ اثر بیسویں صدی کے ربع اول میں مسلم شخصیت کا جزو بن چکی تھی - پاکستان کے فنون پر لکھنے والوں نے ، مذکورہ بالا خصائص کی بنا پر ، چغتائی کی کچھ تنقیص کی کوشش کی ہے اور محض کلاسیکی کہہ کر ٹال دیا ہے - مگر یہ اسی جدید برخود غلط ذہنیت کے تحت ہے جو ماضی سے دلچسپی کو برقرار رکھنے کے حق میں نہیں - اسی ماضی کی شاندار روایتوں کے بارے میں معاندانہ رویہ رکھ کر اس جدید رجحان کے تحت چغتائی کو کوئی Lyricist کہتا ہے ، کوئی محض Oriental اور کوئی Revivalist Traditionist کہہ کر خوش ہو جاتا ہے - مگر محققانہ مطالعے کے بعد ان فیصلوں کی کوئی حقیقت نہ رہ جائے گی اور بالآخر لوگ اسے مسلم روایتِ مصوری کا وہ ترجمان کہیں گے جس نے برِصغیر کے مسلم شعور کو شیراز و ہرات کے ساتھ مربوط کر کے عالمی سطح پر مسلم فنون کو ایک مشترکہ نصب العین دینے کی کوشش کی ہے -

بہرحال چغتائی کے فن کو ہرات دبستان اور ہند مغلیہ اثارت کا امتزاج کہہ دیا جائے تو نامناسب نہ ہوگا -

ہمارے عام نقادوں نے اس کی تصویروں کو مغلیہ کتابی تصویروں کا نام دیا ہے لیکن یہ بات بھی آدھی سچ ہے - کتابی تصویر کسی موقع یا واقعے سے متعلق ہونے کی وجہ سے تخیّل کو محدود کر دیتی ہے لیکن چغتائی کی اکثر تصویریں کسی واقعے سے بطورِ خاص وابستہ نہیں (''عملِ چغتائی'' کی چند تصویروں کے سوا) - جیسا کہ شیخ محمد اکرام نے اپنی ایک مشہور کتاب میں لکھا ہے کہ چغتائی کا کینوس وسیع ہے اور اس کی تکنیک مختلف ہے - اس کی تصویروں میں بار بار رنگ شوئی کے بعد ایک لطیف رنگ اُبھرتا ہے - یہ مغلیہ تصویروں سے مختلف ہیں جو رنگ کی تہیں ایک دوسرے پر جماتے تھے اور دھونے کا عمل نہ کرتے تھے - چغتائی کے

خطوط بڑے حسین و جمیل ہوتے ہیں مگر ان میں وہ توانائی نہیں جو مغلیہ تصویروں میں ہے (اکرم : ص ۳۷) - اور تناظر بھی بالکل غائب ہے -

چغتائی نے اپنے زمانے کی مغربی روایت کو ترک کر کے اپنی ماضی کی تہذیبی روایت سے تمسک کیا اور یہ اس دور کے مسلمانوں کے شعورِ تشخص کے زیرِ اثر تھا - جس طرح ہندوستان کی ایک اور فن کار شیخمی نے کیا کہ بالآخر وہ بھی اس تہذیبی روایت میں واپس آ گئی تھی -

لیکن یہ یاد رہے کہ چغتائی رنگوں کے معاملے میں بھی ہرات و شیراز سے مختلف تھا - مؤخر الذکر ٹھنڈے رنگوں کے شایق تھے جبکہ چغتائی گہرے زرد اور سرخ رنگ کا شایق ہے - البتہ اس کے آبی رنگ بھی بڑے پرسکون ہیں -

چغتائی کے یہاں شکوہ سے زیادہ سنجیدگی و متانت اور خروش سے زیادہ سکون ہے ـــ اس کے چہرے قدرے غمزدہ سے ہوتے ہیں ـــ اور یہ اس کے دور کے زیرِ اثر معلوم ہوتا ہے -

چغتائی کے فن کے عالمِ شباب ہی میں فن کے مغربی انداز پھر غالب آ گئے ، اگرچہ حاجی شریف کی کتابی مصوری ، استاد اللہ بخش کی جداری مصوری اور ایس - ایچ - عسکری کی چہرہ پردازی اپنے اندر روایت کے عناصر بھی لیے ہوئے ہے -

لیکن قیامِ پاکستان کے بعد جدیدیت کی زبردست لہر جس طرح زندگی کے باقی شعبوں میں آبھری اسی طرح مصوری کو بھی اس نے اپنی لپیٹ میں لے لیا - زین العابدین (مشرقی پاکستان) اور مسز احمد (لاہور) نے Realism کی تحریک کو آبھارا - ان جدید الروایت لوگوں میں شیخ احمد (کراچی) ، خواجہ شفیق اور قمرالحسن (ڈھاکہ) بھی ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کرتے ہیں - تجرید پرستوں میں شمزہ ، پرویز ، سیف الدین وغیرہ اور نیم تجرید پرستوں میں شاکر علی ہیں - اظہاریت کا سکون بھی ہے - زبیدہ آغا سر ریئلزم کی نمایندہ ہیں اور صادقین وغیرہ جداری مصور ہیں ـــ مؤخر الذکر نے مصوری اور خطاطی کو ہم آہنگ کر دیا ہے -

قصہ مختصر ، چغتائی کا فن خود اپنا ایک دور ہے ـــ اور یہ دور

وہ ہے جس میں برِ صغیر کی مسلم قوم اپنی ہستی کی جستجو میں تھی اور بازیافت کے اُس شدید احساس سے معمور تھی جو زوالِ سلطنتِ مغلیہ کے ساتھ ہی شروع ہو چکا تھا ــــ شبلی و اقبال کے تاریخی تصورات ــــ اور پاکستان کی تحریکِ اسی شعورِ بازیافت کی تجلیات تھیں ۔

بازیافت کا یہ جذبہ اگرچہ ظہورِ پاکستان کے ساتھ مطمئن ہوگیا ہے لیکن ابھی اس کا اضطراب باقی ہے ۔ اس وقت ، کلچر کے مسئلے پر ، جو اختلاف و اضطراب ہے وہ خود ظاہر کر رہا ہے کہ بازیافت کی تڑپ ابھی باقی ہے ــــ اور ابھی اسے وہ سب کچھ مسخّر کرنا ہے جو اس کے ماضی کا فخر تھا ــــ اور ہنوز اس کی تکمیل نہیں ہوئی ۔

• • •

فیض احمد فیض

۸

مصوّرِ مشرق

آج سے نصف صدی پہلے کی بات ہے جب چغتائی مرحوم سے پہلے پہل ہمارا غائبانہ تعارف ہوا۔ ہم نویں جماعت میں پڑھتے تھے اور ہمارے شہر سیالکوٹ میں ''نیرنگِ خیال'' کا پہلا یا دوسرا پرچہ وارد ہوا تھا۔ اس کے اوراق میں چغتائی صاحب کی ایک تصویر شامل تھی اور ڈاکٹر تاثیر مرحوم کا ایک تعارفی مقالہ۔ ہلکے پیازی اور نارنجی رنگوں کی دھندلی فضا میں لیلیٰ، سکِ لیلیٰ کی زنجیر تھامے، کسی موہوم منزل کی جانب محوِ خرام تھی۔ جب غالب کا شعر ''میں اور اندیشہ ہائے دور دراز'' اپنی نظر میں نہیں تھا، لیکن اب گمان ہوتا ہے کہ مرزا غالب کے لیے ''آرائشِ خمِ کاکل'' کا نظارہ کسی ایسی ہی کیفیت کا حامل ہوگا جو یہ تصویر دیکھ کر اپنے دل پر وارد ہوئی۔ اس کے بعد ''نیرنگ خیال'' کے کچھ اَور پرچے دیکھنے میں آئے، چغتائی صاحب کی چند اور تصاویر دل کی دیوار پر نقش ہوتی رہیں اور پھر ہم اس سحرکار مصور کا ایک خیالی ہیولیٰ ذہن میں لیے گورنمنٹ کالج لاہور پہنچے۔

ایک دن میرے دوست آغا عبدالحمید (جو بعد میں آئی۔ سی۔ ایس بنے اور کئی اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے) بہت اتراتے ہوئے میرے کمرے

میں آئے اور کہا ''دیکھو کیا لائے ہیں۔'' یہ ''نقشِ چغتائی'' کا پران ایڈیشن تھا اور پہلے صفحے پر چغتائی صاحب کے قلم سے ''محبت سے ، چغتائی'' ! رشک اور حسد سے کلیجہ کباب ہو گیا ۔ میں نے پوچھا ''یہ کیسے اُڑایا ہے ؟'' کہنے لگے ''کچھ بھی نہیں کیا ۔ بازار سے ایک نسخہ خریدا اور کوچہ چابک سواراں میں چغتائی صاحب کے گھر پہنچ گئے ۔ ان سے آٹوگراف کی درخواست کی تو آپ نے نہ صرف بہت خندہ پیشانی سے یہ لکھ دیا بلکہ بہت دیر ہم سے باتیں بھی کیں ۔ تم بھی چلے جاؤ ۔'' جی تو بہت للچایا لیکن اس دیدہ دلیری کی ہمت نہ ہو سکی ۔ اس کے بعد جب ہم ''سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم سخنوری'' کی منزل میں داخل ہوئے تو اس وسیلے سے اپنے مشفق اساتذہ ـــــ تاثیر مرحوم ، پطرس بخاری مرحوم اور محترم صوفی تبسم صاحب ـــــ کے دربار میں بھی رسائی ہو گئی ۔ چغتائی مرحوم بھی ان کے حلقۂ احباب میں شامل تھے ۔ لیکن وہ تھے کچھ ایسے ''گل پھل'' قسم کے بزرگ کہ شعر و ادب کی مجالس تو درکنار ، محفلِ احباب میں بھی شاذ و نادر ہی نظر آتے تھے اور عمر بھر اسی وضع پر قائم رہے ۔ دوست ، احباب ، مداح اور شائقین میں سے جسے بھی طلب ہوتی ، انھی کے خلوت خانے میں حاضری دینے جاتا ـــــ اول اول کوچہ چابک سواراں میں اور اس کے بعد راوی روڈ پر ۔ کوچہ چابک سواراں میں چغتائی صاحب تک رسائی نسبتاً زیادہ آسان تھی کہ اُس زمانے میں ہمارے دوست اور ان کے برادرِ عزیز رحیم صاحب نے ابھی ان کی دربانی کے فرائض اپنے ذمے نہیں لیے تھے ۔ چنانچہ کافی انتظار کے بعد اس تنگ اور نیم تاریک گلی میں تاثیر مرحوم کی وساطت سے پہلی بار ان کا دیدار نصیب ہوا ۔ اتفاق سے اسی گلی کی نکڑ پر اُن دنوں عبداللہ ملک بھی رونق افروز تھے اور ان حضرت سے بھی اُنھی دنوں تعارف ہوا تھا ۔ چنانچہ اس گلی کا پھیرا کرنے میں ''حج اور وبج'' دونوں طرح کے مزے تھے جن سے لذت یاب ہونے کا وقتاً فوقتاً اتفاق ہوتا رہا ۔ اُس پہلی ملاقات سے لے کر ـــــ جب ہماری حیثیت طفلِ مکتب سے زیادہ نہ تھی اور چغتائی مرحوم برِصغیر کے

سربرآوردہ مصور تسلیم کیے جا چکے تھے ـــــ آج سے چند برس پیشتر کی اس آخری ملاقات تک ، جب ہم بھی بزرگوں کی صف ِ نعاین میں شامل ہو چکے تھے، ''دیکھا ہے اس کو جلوت و خلوت میں بارہا'' اور ہمیشہ یہی محسوس ہوتا رہا کہ ''وہ جب ملے ہیں تو ان سے ہر بار کی ہے اُلفت نئے سرے سے'' ۔ نہ ابتدا میں کبھی اپنی کم عمری کا احساس ہوا اور نہ بعد میں کبر سنی کا ۔ اگر ہم نے طالب علمی کے زمانے میں عدم ِ واقفیت کے باوجود ان کے فن کے بارے میں بقراطی چھانٹنے کی کوشش کی تو بھی مسکرا کر سنتے رہے اور اگر بڑھاپے میں اپنی جہالت کا اعتراف کیا تو بھی پیٹھ تھپکتے رہے : ''او چھڈو جی صاحب ! فن اور حقیقت کا انت کس نے پایا ہے ۔ اللہ کی یہی دین کیا کم ہے کہ اس نے ہم لوگوں کو اس کی لگن دی ہے ۔''

بعض ایسے اساتذہ سے بھی ہماری نیازمندی رہی ہے جنھیں ابنائے وطن نے منصب ، عزت ، شہرت اور دولت ہر شے سے نوازا ، لیکن ان کی تمام عمر اپنے معاصرین سے جلتے بھنتے گزری ۔ اگر چغتائی صاحب ''ہم چو ما دیگرے نیست'' کا دعویٰ کرتے تو بھی یہ ہر اعتبار سے صحیح تھا اور اگر بعد کی پود کی کم نگہی کا گلہ کرتے تو بھی بجا ، لیکن ہم نے چالیس پینتالیس سال کے طویل عرصے میں نہ ان سے اپنی ذات کے بارے میں تعلّی کا کوئی حرف سنا ، نہ کسی اور مصور یا فن کار کے بارے میں تلخی یا تحقیر کا ۔ اگر فن و ادب میں کسی کج رو رجحان کا تذکرہ بھی کرتے تھے تو درشتی یا کبیدگی سے نہیں بلکہ شفقت و ملاطفت سے ۔ اور ''خیال ِ خاطر ِ احباب'' کے بارے میں تو ان کے بیسیوں قصے ذہن میں ہیں ۔ اپنی ذات پر ان کی نوازشات کا ذکر مناسب نہیں کہ اس میں خود ستائی کا پہلو نکلتا ہے ۔ مجید ملک مرحوم کی زبانی ، جو دوست داری کے بارے میں خود بھی انتہائی وضع دار تھے ، صرف ایک واقعے کا بیان کافی ہوگا :

چغتائی مرحوم کی رحلت سے کچھ ہی عرصہ پیشتر مجید ملک لاہور تشریف لائے اور چغتائی صاحب سے ملنے گئے ۔ اسی شام جب میں ان کی

خدمت میں حاضر ہوا تو بہت افسردہ بیٹھے تھے - کہنے لگے ''مولانا ! تم نے مجھے چغتائی کے ہاں جانے سے روکا کیوں نہیں - تمھیں تو اس کی علالت کا حال معلوم ہونا چاہیے تھے - واللہ مجھے عمر میں کبھی ایسی ندامت کا سامنا نہیں ہوا جو آج اُٹھانی پڑی" - میں نے پوچھا ''خیریت ؟" کہنے لگے ''بھئی میں نے ان کے ہاں پہنچ کر گھنٹی بجائی - اُوپر سے رحیم نے جھانکا اور کہا 'آ جائیے' - تم جانتے ہو میں بھی دل کا پرانا مریض ہوں - آہستہ آہستہ سیڑھیاں چڑھ کر پہلی منزل پر پہنچا - تھوڑی دیر کے بعد کیا دیکھتا ہوں کہ چغتائی گُھٹنوں کے بل چلتے ہوئے اُوپر کی منزل سے اُتر رہے ہیں اور ایسے ہی گھسٹتے ہوئے مجھ تک پہنچے - ایسا دل خون ہوا ہے کہ کیا بتاؤں -"

لیکن میں نے بات تو چغتائی صاحب کی کم آمیزی سے شروع کی تھی - جہاں تک مجھے علم ہے ، اس میں کاہلی یا سہل انگاری کو دخل نہیں تھا بلکہ اس کے برعکس چغتائی صاحب تخلیقِ حسن اور تکمیلِ فن و صناعت میں ہمہ وقت ایسے غرق رہتے تھے کہ اس ریاضت نے راہبانہ استغراق کی سی صورت اختیار کر لی تھی - پرانے راہب ، زاہد اور رشی مُنی اپنے جذب و شوق کی تسکین چاہتے تو علائقِ دنیا سے منہ موڑ کر پہاڑوں اور جنگلوں میں جا دھونی رماتے ، لیکن چغتائی نے کوہ و دشت سے بھی زیادہ دور دراز ایک اپنی خیالی دنیا ، کوچہ چابک سواراں اور راوی روڈ کے شور و شغب اور دھکم پیل کے عین بیچوں بیچ ، لا بسائی تھی - اس دنیا میں کبھی سرزمینِ ہند کے دیومالائی اوتار اپنا روپ دکھاتے ، کبھی صفاہان و سمرقند کے شہزادے شہزادیاں جلوہ آرا ہوتیں ، کبھی بلخ و بخارا کے شیوخ اور فلسفی غور و فکر میں دکھائی دیتے اور کبھی ارضِ لیلٰی یا ارضِ شیریں کے عشاق اور محبوبائیں ، ''اندیشہ ہائے دور دراز" یا ''آرائشِ خمِ کاکل" میں مصروف نظر آتیں - چغتائی صاحب کا کمالِ ہنر اور نزاکتِ فن اپنی جگہ ایک دفتر چاہتے ہیں لیکن عصرِ رواں پر ان کا یہی احسان کیا کم ہے کہ آپ کے مُو قلم نے ہماری تہذیب و ثقافت کے گم شدہ طلسمات کے وہ سارے

در وا کردیے جن سے حرف و سخن کی صورت میں تو ہمارا کچھ رشتہ باقی تھا لیکن جن کے مرئی خد و خال قدیم عمارتوں کے خد و خال کی طرح محو ہوتے جا رہے تھے ۔ اس اعتبار سے آپ گفتۂ غالب اور نقشِ چغتائی میں ایک گونہ مماثلت پائیں گے ۔ اور اگر چغتائی نے نقشِ چغتائی کو لوگوں سے روشناس کرانے کے لیے سب سے پہلے دیوانِ غالب کا انتخاب کیا تو شاید یہ محض اتفاق امر نہ تھا ۔ جس طرح مرزا غالب نے اُردو شاعری کے عروقِ مردہ (مردہ نہ سہی ، افسردہ سہی) میں فارسی کا خون دوڑا کر اپنے قومی ادب کے رشتے کلاسیکی روایت سے دوبارہ استوار کیے ، اسی طور چغتائی مرحوم نے روایتی کلاسیکی فنون کے پری خانے کو رنگ و خط کے شیشے میں آتارنے کی کوشش کی ۔ ہندی مبصّر عام طور سے چغتائی آرٹ کو ابندر ناتھ ٹیگور کے بنگالی اسکول سے منسوب کرتے ہیں جو کسی طرح صحیح نہیں ، لیکن ٹیگور اسکول اور چغتائی آرٹ میں ایک قدرِ مشترک ضرور ہے ۔

تفصیل اس کی یہ ہے کہ جب اُنیسویں صدی کے وسط میں انگریز حکم رانوں نے شعر و ادب کے ساتھ ساتھ نقاشی اور مصوری کو بھی مشرّف بہ انگریزی کرنا چاہا تو اس غرض سے کچھ آرٹ اسکول بھی قائم کیے اور عام مدارس میں بھی طلبہ کو یورپی طرز پر ڈرائنگ وغیرہ کی تعلیم دی جانے لگی ۔ یہ زمانہ ملکۂ وکٹوریہ کا تھا جب انگلستان میں بھی فن و ہنر کے انحطاط کے دن تھے ، اس لیے کہ صنعتی انقلاب کے بعد یہ جنسِ لطیف گھٹیا بکاؤ مال ہو کر رہ گئی تھی اور اس کے خلاف وہاں کے صاحبِ نظر ناقد بھی واویلا مچا رہے تھے ۔ ہمارے ہاں کے سرکاری اداروں میں تربیت یافتہ اور گھٹیا مال کے گھٹیا نقالوں نے تو بالکل لٹیا ہی ڈبو دی ۔ اس کا ردِ عمل یہ ہوا کہ برصغیر کے مشرقی اور مغربی خطوں میں دانا و بینا اہلِ ہنر نے اس تحکّم کے خلاف علمِ بغاوت بلند کر دیا (ہماری تاریخ میں بیشتر سیاسی اور سماجی بغاوتوں کا آغاز بھی انھی خطوں سے ہوا ہے) اور

اپنے روایتی ورثے کے چراغ لے کر اپنے فنی تشخّص کی تلاش شروع کی ۔ اُدھر ٹیگور اسکول نے اَجنتا کے غاروں اور مختلف منادر کے دیوار گیر نقوش، پرانی پُستکوں اور پوتھیوں کی تصاویر اور مختلف پہاڑی اور راجستھانی دبستانوں سے رجوع کیا تو ادھر چغتائی نے مغلئی، ایرانی اور وسط ایشیائی خزائن پر نگاہ مرکوز کی ۔ لیکن ان کی نقالی یا محض صورت گری پر اکتفا کرنے کے بجائے ان کے ہر Motif، ہر علامت اور ہر استعارے، یوں کہیے کہ ان کے جگرِ لخت لخت کو یکجا کر کے ایک ایسا نیا اور انفرادی نسخۂ فن تالیف کیا جس میں ہماری قدیم مصوری کے علاوہ سبھی آرائشی فنون یعنی عمارت گری، سنگ تراشی، کاشی کاری، قالین بافی، کشیدہ کاری اور ظروف سازی وغیرہ کا حسن سمٹ آیا ۔ اگر بنگال اور وسطِ ہند میں ابندر ناتھ ٹیگور کے تتبّع میں ایک باقاعدہ دبستان کھل گیا اور ہمارے ہاں کوئی چغتائی اسکول پیدا نہیں ہوا تو غالباً اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ طبعی ہنرمندی کے علاوہ جس دقّتِ نظر اور تن دہی سے چغتائی نے ان فنون کی باریکیوں اور نزاکتوں کا مطالعہ کیا تھا، بعد میں کسی کو اس کی توفیق میسّر نہیں آئی ۔

ایک دوسری بات لے لیجیے : شاید آپ کے ذہن میں ہو کہ مولانا حالی نے ہماری روایتی شاعری کے حوالے سے اُردو فارسی شعرا کے محبوب کا ایک بہت ہی مضحکہ خیز سراپا کھینچا تھا ۔ چغتائی صاحب نے رنگ و خط کی صورت میں انھی علامتوں اور استعاروں کو ایسا سجایا کہ چشمِ غزال، صراحیٔ گردن، زلفِ دوتا، موئے کمر، سروِ رواں، لبِ لعلیں، ساقِ سیمیں اور دستِ نگاریں عالمِ وجود میں عالمِ تصور سے کہیں زیادہ حسین دکھائی دینے لگے ۔

کہتے آئے ہیں کہ عظمتِ فن کا راز محض ہنر مندی یا کسی ایک گوشۂ فن میں دسترس سے وابستہ نہیں بلکہ اس کی اصل کنجی تو وہ ذہنی

اور جذباتی صفت ہے ، وہ ذوق و وجدان ہے جو حسن و خوبی کے کسی ایک مظہر تک محدود نہیں ، ان کے سبھی شواہد پر محیط ہے - یہی وہ شے ہے جسے اقبال خونِ جگر کا نام دیتے ہیں :

معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

چغتائی مرحوم کی ذات اس صفت کی مجسّم مثال تھی -

• • •



مالک رام

۹

عبد الرحمٰن چغتائی

کون ہے جس نے جامع مسجد اور لال قلعہ دہلی یا تاج محل آگرہ کا نام نہ سنا ہوگا، لیکن یہ کم ہی لوگوں کو معلوم ہوگا کہ ان عالی شان اور شہرۂ آفاق عمارتوں کے نقشے لاہور کے دو فن کاروں نے تیار کیے تھے؛ ان کے نام تھے احمد اور حامد۔ یہ دونوں بھائی تھے۔ عہدِ شاہجہانی کے مورخوں نے ان کے نام اُستاد العصر احمد اور نادرالعصر حامد لکھے ہیں۔ ان کے نام سے منسوب "کوچہ استا حامد" آج بھی اُن کی یاد تازہ کرنے کے لیے موجود ہے۔ فنِ عمارت اس خاندان میں نسلاً بعد نسلٍ قائم رہا۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے میرِ عمارات بابا صدرالدین چغتہ اسی خاندان کے نام لیوا تھے۔ ان کے بیٹے میاں رحیم بخش تھے اور میاں رحیم بخش کے بیٹے میاں کریم بخش چغتہ۔ یہ دونوں باپ بیٹے بھی اپنے زمانے کے میرِ عمارات اور معمار تھے۔ میاں کریم بخش کا ۱۹۱۳ء میں انتقال ہوا۔ انھوں نے ۹۰ سال سے زیادہ عمر پائی تھی۔

میاں کریم بخش چغتہ کے تین بیٹے ہوئے: عبد الرحمٰن، عبداللہ اور عبد الرحیم۔ یہی عبد الرحمٰن ہمارے مشہور مصوّر اور فن کار عبد الرحمٰن چغتائی ہیں جن کا ۱۷ جنوری ۱۹۷۵ء کو لاہور میں

انتقال ہوا - عبداللہ ہمارے علمی حلقوں میں ڈاکٹر محمد عبداللہ چغتائی کے نام سے معروف ہیں اور ان کا نام سوانحِ اقبال میں متعدد مقامات پر آتا ہے - انھوں نے سوربون یونی ورسٹی (پیرس) سے تاج محل کے موضوع پر اپنے مقالے سے ڈاکٹریٹ کی سند لی تھی - عبدالرحیم سب سے چھوٹے ہیں - انھوں نے ساری عمر عبدالرحمٰن چغتائی کی معیت اور خدمت میں گزار دی - یہ دونوں بحمدہ تعالیٰ زندہ ہیں -

عبدالرحمٰن چغتائی لاہور میں ۲۱ ستمبر ۱۸۹۹ع کو پیدا ہوئے - ان کی رسمِ بسم اللہ مسجد میں ہوئی اور انھوں نے قرآن ناظرہ ختم کیا تھا - بعض سورتیں ، جو انھیں آخر تک حفظ تھیں ، وہ اسی ابتدائی تعلیم کا نتیجہ تھا - مسجد کی مکتبی تعلیم کے ساتھ ہی ان کے والد نے انھیں اپنے بہنوئی میاں میراں بخش نقّاش (بن بابا عمرالدین نقّاش) سے نقاشی اور مصوری کے اسباق لینے کی ہدایت کی تھی - میاں میراں بخش اپنے فن کے ماہر اور اس حیثیت سے سرکاری حلقوں میں بھی معروف تھے - حکومت نے ان کی عظمتِ فن کے اعتراف میں انھیں مسجدِ وزیر خاں (لاہور) میں حجرے عطا کیے تھے - اُس زمانے میں یہ حجرے مصوروں ، نقاشوں اور خطّاطوں کو حکومت کی طرف سے اعزاز و اکرام کے طور پر دیے جاتے تھے - بابا میراں بخش نے ۱۱۵ سال کی عمر میں وفات پائی - عبدالرحمٰن چغتائی میو اسکول جانے تک ان سے مستفیض ہوتے رہے تھے -

مسجد سے فارغ ہوکر ان کا ریلوے ٹیکنیکل اسکول لاہور میں داخلہ ہوا ، لیکن چھٹے درجے کے بعد تعلیم کا یہ سلسلہ منقطع ہوگیا - چندے پتنگ بازی اور آوارہ گردی کے بعد انھوں نے پھر اسی اسکول سے ۱۹۱۱ع میں پرائیویٹ طور پر مڈل (آٹھویں درجے) کا امتحان پاس کیا -

جیسا کہ بیان ہوا ، فن اور آرٹ اُن کے خون میں تھے - مڈل اسکول امتحان کے بعد انھوں نے خود بخود میو اسکول آف آرٹ لاہور میں داخلہ لے لیا - اُس زمانے میں یہاں ڈرائنگ ، نقشہ سازی (ڈرافٹ مینی) لوہاری اور لکڑی کے کام کی تعلیم کا خاصا انتظام تھا - عبدالرحمٰن چغتائی

آخری درجے کے امتحان (۱۹۱۴ع) میں صوبے بھر میں اول آئے تھے۔

میو اسکول کے امتحان میں کامیابی کے بعد اولاً انھوں نے کرسچین ہائی اسکول گوجرانوالہ میں ڈرائنگ ماسٹر کی نوکری اختیار کر لی۔ لیکن یہاں اُن کا دل نہیں لگا۔ گوجرانوالہ میں وہ صرف چند مہینے رہے اور استعفا داخل کر کے واپس لاہور چلے آئے۔ ان کی مادرِ علمی (میو اسکول) نے محسوس کیا کہ ان کی صلاحیتوں سے فائدہ اُٹھانا چاہیے۔ چنانچہ اسکول میں فوٹو لیتھوگرافی کا درجہ کھولا گیا، جس کے انچارج چغتائی صاحب مقرر ہوئے۔ وہ اس عہدے پر ۱۹۲۴ع تک رہے اور پھر مستعفی ہوگئے۔ اس کے بعد انھوں نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی۔

میاں میراں بخش نقّاش ہی کی تربیت کا اثر تھا کہ اُنھوں نے عنفوانِ شباب میں مصوری شروع کر دی تھی۔ چنانچہ پنجاب فائن آرٹ سوسائٹی لاہور کی نمائش (منعقدہ ۲۰-۱۹۱۹ع) میں چغتائی کی آب رنگی تصاویر کا بھی سراغ ملتا ہے۔ لیکن ابھی تک ان کی مصوری کی شہرت ان کے احباب ہی تک محدود تھی اور وہ عوام سے متعارف نہیں ہوئے تھے۔ ان کی شہرت کے عام کرنے میں پروفیسر (ڈاکٹر) محمد دین تاثیر (ف: نومبر ۱۹۵۸ع) اور ماہ نامہ ''نیرنگِ خیال'' کا بہت ہاتھ ہے۔ بلکہ سچ یہ ہے کہ ''نیرنگِ خیال'' کے شروع کرنے والے ہی تاثیر اور چغتائی تھے۔ اس کی داغ بیل تاثیر کے مکان ہی پر پڑی، اور انھی نے حکیم یوسف حسن کو یہ پرچہ جاری کرنے کا مشورہ دیا، کیونکہ ان کے پاس سرمایہ موجود تھا جسے وہ اس کے اخراجات کے لیے لگا سکتے تھے۔ ہاں بعد کو دوسرے احباب (نیازمندانِ لاہور) سے بھی مشورہ کیا گیا تھا اور سب نے دستِ تعاون بڑھانے کا وعدہ کیا۔

''نیرنگِ خیال'' وسط ۱۹۲۴ع میں جاری ہوا تو اس کے پہلے ہی شمارے میں چغتائی کی بنائی ہوئی ایک تصویر شامل تھی۔ اس کے بعد بھی وہ باقاعدگی سے اپنی تخلیقات ''نیرنگِ خیال'' میں شائع کرتے رہے۔ غرض کہ یہ حقیقت ہے کہ اگرچہ چغتائی اس سے پہلے بھی مصوری کر

رہے تھے لیکن وہ عوام میں "نیرنگِ خیال" ہی کے ذریعے سے متعارف ہوئے۔ تاثیر نے اُن کے فن اور تکنیک کے بارے میں اور ان کی خوبیوں اور خصوصیتوں کی وضاحت کے لیے متعدد مضامین لکھے۔ یہ بہت کم لوگوں کو معلوم ہوگا کہ تاثیر نے محض چغتائی کے آرٹ پر لکھنے اور اس کی باریکیوں کو اجاگر کرنے کی خاطر یورپ کے بڑے بڑے مصوّروں اور فنونِ لطیفہ کے ماہروں کی تخلیقات اور تصنیفات کا غائر مطالعہ کیا تھا، تاکہ وہ چغتائی کے فن پر کماحقہٗ لکھ سکیں اور دوسرے عالمی مصوّروں کے ساتھ ان کا مقابلہ کر کے ان کے مابہ الامتیاز پہلو دکھا سکیں۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اگرچہ چغتائی نے اصول کی حد تک تو اپنے بزرگ میاں میراں بخش سے ضرور استفادہ کیا تھا لیکن اس کے بعد اس میدان میں انھوں نے جو فتوحات حاصل کیں اور دنیائے تصویر و فن کے خزانے میں جو بے بہا اضافہ کیا، وہ سر تا سر ان کا اپنا کارنامہ اور ان کے اپنے زورِ بازو کا ثمرہ تھا۔ اس کے باوجود اُنھوں نے محسوس کیا کہ جب تک میں عالمی شاہکاروں کا قریبی اور غائر مطالعہ اور معاصر مصوّروں اور فن کاروں اور نقادوں سے بالمشافہ تبادلۂ خیال نہیں کرتا، میرے فن میں وسعت اور عالمگیریت پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی مقصد کے حصول کے لیے انھوں ۱۹۳۱ء اور ۱۹۳۶ء میں دو مرتبہ یورپ کا سفر کیا۔ پہلے سفر میں ان کے ایک بھائی عبداللہ چغتائی بھی ان کے ساتھ گئے تھے۔ اسی زمانے میں علامہ اقبال بھی گول میز کانفرنس کے سلسلے میں لندن میں مقیم تھے۔ اقبال نے اپنے مشوروں سے مستفید کیا اور مختلف اکابر سے ان کی ملاقات میں بھی راہنمائی کی۔

ان سفروں میں اُنھوں نے یورپ کے تمام بڑے بڑے شہروں اور وہاں کے عجائب گھروں اور تصویر خانوں کی سیر کی اور ان کے مہتمموں سے ملے۔ نیز مختلف مقامات کے وہ حسین مناظر بھی بنظرِ غائر دیکھے جو اکثر مصوّر اپنی تخلیق کے لیے پس منظر کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ انھی سفروں میں وہ یورپ کے مشاہیرِ علم و فن اور مقتدر مصوّروں سے

بھی ملے - اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان سفروں اور ملاقاتوں کا ان کے فن کی بالیدگی اور پختگی اور شخصیت کی تشکیل اور رچاؤ میں کتنا ہاتھ رہا ہوگا -

یورپ سے واپسی کے بعد اپنے فن میں تانبے کی پلیٹ پر لوہے کے قلم سے تصویر بنانے (یعنی ایچنگ : Etching) کا اضافہ کیا - ابتدا ہی سے ان کی توجہ زیادہ تر خطوط پر مبذول رہی تھی اور یہ ناقابلِ انکار حقیقت ہے کہ محض خطوط کے پیچ و خم سے جیتی جاگتی تصویر بنا لینے میں ان کا کوئی حریف نہیں اور اس کا راز ان کی ڈرائنگ میں غیر معمولی قدرت میں پوشیدہ ہے - یہی کام انھوں نے ایچنگ سے لیا - یاد رہے کہ ان سے قبل کسی ہندوستانی مصوّر نے فن کی اس شاخ کا ایسا بھرپور نمونہ پیش نہیں کیا تھا - اس کا سہرا بجا طور پر چغتائی کے سر ہے -

اب ان کا بجا طور پر ہندوستان کے صفِ اوّل کے مصوّروں اور فنکاروں میں شمار ہوتا تھا - ۱۹۳۴ع میں حکومتِ وقت نے ان کی خدمات کا اعتراف ''خان بہادر'' کے خطاب سے کیا - یہاں غالباً ایک بات کا ذکر بے محل نہیں ہوگا - انگریزی عہد میں یہ خطاب بالکل سیاسی نوعیت کے تھے اور بالعموم حکومت کے چیلے چانٹوں اور جی حضوریوں تک محدود تھے (''خان بہادر'' البتہ ایک آدھ مرتبہ غیر سیاسی اور علمی و ادبی افراد کے حصے میں بھی آ چکا تھا) ، لیکن چغتائی کو یہ خطاب محض اپنی فنی اور ادبی خدمات کی وجہ سے ملا تھا - ان سے پہلے جن چند غیر سیاسی اشخاص کو اس طرح کا خطاب ملا تھا ، ان میں علامہ اقبال اور رابندر ناتھ ٹیگور کے نام نمایاں ہیں -

پاکستان کے وجود میں آ جانے کے بعد ۱۹۶۰ع میں وہاں کی حکومت نے آنھیں ''ہلالِ امتیاز'' کے اعزاز سے نوازا - ۱۹۶۴ع میں مغربی جرمنی کے سابق صدر ڈاکٹر ہنرک لبکیے پاکستان کے دورے پر آئے تھے - آنھوں نے چغتائی سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی - لہٰذا اگلے دن جب موصوف علامہ اقبال کا مزار دیکھنے گئے تو ان کی خواہش کے

مطابق وہاں ان سے چغتائی کا تعارف بھی کرایا گیا ۔ ڈاکٹر لبکے ، چغتائی کے فن کے بڑے مداح تھے ۔ چنانچہ انھوں نے خاص طور پر اپنے وزیر والٹر شیل (موجودہ صدر مغربی جرمنی) کو چغتائی کے مسکن (راوی روڈ) پر ان کی خدمت میں سونے کا تمغہ پیش کرنے کو بھیجا جو گویا مغربی جرمنی کی طرف سے ان کی فنی میدان مین خدمات کا اعتراف تھا ۔

ان کی چھ کتابیں فن اور تصویر کے موضوع پر شائع ہوئی ہیں ۔ سب سے پہلے ۱۹۲۸ع میں ''مرقع چغتائی'' منصۂ شہود پر آئی جس میں غالب کے کلام کو تصویروں کے پیکر میں پیش کیا گیا ہے ۔ یہ گویا ان کی شہرت کا سنگِ بنیاد تھا ۔ اس کا مقدمہ علامہ اقبال نے لکھا تھا ۔ اس میں ۲۴ رنگین اور دس سادہ تصویریں ہیں ۔ اس کا ایک خاص ایڈیشن شائع ہوا تھا جس کی قیمت ۲۵ روپے فی نسخہ تھی اور ایک عام ایڈیشن جو سترہ روپے میں بکا تھا ۔ دونوں میں کاغذ کے تفاوت کے علاوہ اور کوئی فرق نہیں تھا ۔ اس سلسلے میں لطیفہ یہ ہے کہ اعلان یہ کیا گیا تھا کہ یہ اعلٰی ایڈیشن جرمنی میں چھپا ہے ، حالانکہ یہ لاہور ہی میں چغتائی صاحب کے آبائی مکان (واقع کوچہ چابک سواراں ، لاہور) میں خاص مشین سے طبع ہوا تھا ۔ اس کی دیدہ زیب کتابت اور اعلٰی معیارِ طباعت اور تجلید سے سب لوگ دھوکا کھا گئے ۔ اس کام میں ان کے سب سے چھوٹے بھائی عبدالرحیم چغتائی ان کے دستِ راست اور ہر طرح ممد و معاون رہے ۔ بلکہ سچ یہ ہے کہ عبدالرحیم صاحب نے اپنی پوری زندگی بڑے بھائی کی خدمت کے لیے وقف کر دی تھی ۔ عبدالرحمٰن چغتائی کو اپنے تخلیقی کام کے سوائے اور کسی کام سے کام نہیں تھا ۔ اس کے بعد تصاویر پر چوکھٹے لگوانا ، انھیں نمایشوں میں بھیجنا اور واپس منگوانا ، کتابوں کا شائع کرنا ، ان کی تقسیم اور نکاسی کی نگرانی ، غرض سب کام عبدالرحیم صاحب کی نگرانی میں ہوتے تھے ۔ یہاں تک کہ گھر بار کے سب معاملات بھی انھی کے ہاتھوں سرانجام پاتے تھے ۔

''مرقع چغتائی'' کے سلسلے میں ایک اور بات بھی قابلِ ذکر ہے ۔

جب یہ کتاب شائع ہوئی تو اس کی تمام اصلی تصاویر سر اکبر حیدری نے نظام پیلس (حیدر آباد ہاؤس) دہلی میں لگانے کے لیے لے لی تھیں - لیکن جب شہزادی درشہوار (نظام عثمان علی خاں مرحوم کی بڑی بہو اور نواب اعظم جاہ ولی عہد کی بیگم) نے انھیں دیکھا تو فرمایا کہ تصاویر دلی نہ بھیجی جائیں ، میں انھیں اپنے محل میں لگاؤں گی - خدا معلوم اب وہ کہاں ہیں ؟

''نقشِ چغتائی'' ان کا دوسرا کارنامہ تھا - یہ کتاب ۱۹۳۵ع میں شائع ہوئی - اس میں غالب کے کچھ اور اشعار کو مصور کیا گیا ہے - یہ بھی بڑے اہتمام سے نکلی - بکرم کی لچکدار جلد ہے اور بڑھیا کاغذ - ہر صفحے کی جدول کی تزئین اور دو رنگی چھپائی - اس میں کل ۱۹ تصویریں ہیں جن میں سے صرف ایک رنگین ہے - بقیہ سب سادہ ، سپید و سیاہ ہیں -

اسی ''نقشِ چغتائی'' کا دوسرا ایڈیشن (نقشِ ثانی) غالباً ۱۹۶۰ع میں شائع ہوا (تاریخ درج نہیں) - یہ پہلے ایڈیشن سے بہت مختلف ہے - تصویروں میں بھی تفاوت ہے اور ان کی تعداد میں بھی - اس میں چھ رنگین تصویریں ہیں اور سولہ سادہ ، سپید و سیاہ - اسی دوسرے ایڈیشن کا ہوبہو چربہ تیسری مرتبہ ۱۹۶۵ع میں چھپا -

اس کے بعد ان کی یہ کتابیں شائع ہوئیں :

۱- تصاویرِ چغتائی (۱۹۳۶ع) -
۲- ہندی تصاویرِ چغتائی (۱۹۵۲ع - اس کا ایک مختصر ایڈیشن بہت پہلے دلی کی ایک فرم نے شائع کیا تھا -)
۳- عملِ چغتائی (۱۹۶۸ع) -
۴- تیمور کا گھرانہ (۱۹۷۲ع) -

''عملِ چغتائی'' میں دراصل کلامِ اقبال کو اسی طرح مصور کیا گیا ہے جس طرح پہلی دو کتابوں میں کلامِ غالب کو مصور کیا گیا ہے - اقبال کو مصور کرنے کی خواہش خود علامہ اقبال نے ''مرقعِ چغتائی'' کی اشاعت کے بعد ظاہر کی تھی - چغتائی نے ۱۹۴۰ع میں اس پر کام شروع

کیا تھا : اس کی تکمیل کہیں ۲۸ برس بعد ہوئی - یہ بڑے (۱۲"×۱۵")
سائز کے ۳۵۰ صفحات کی کتاب ہے - اس میں ۴۰ چار رنگی تصاویر ہیں
اور ۳۲ یکی رنگی - شروع میں جسٹس سر عبدالرحمٰن کا دیباچہ بھی ہے -
کتاب بہت اہتمام سے شائع ہوئی ہے اور ہر طرح سے اقبال اور چغتائی دونوں
کے شایانِ شان ہے - مرحوم کہتے تھے کہ اس کی تیاری اور طباعت پر
میرا تین لاکھ روپیہ صرف ہوا ہے - ابتدا میں ۲۷۵ جلدوں کا ایک خاص
ایڈیشن بھی شائع ہوا تھا جس کی قیمت پندرہ سو روپیہ فی نسخہ تھی - اس
کا افتتاح سابق صدرِ پاکستان فیلڈ مارشل محمد ایوب خاں کے ہاتھوں لاہور
آرٹ کونسل میں ہوا تھا اور حکومتِ پاکستان نے اس خدمت کے اعتراف
میں چغتائی مرحوم کو دو لاکھ روپے کا انعام عطا کیا تھا -

چغتائی کی مندرجہ ذیل کتابیں غیر مطبوعہ رہ گئیں :

۱- **عمر خیام** (مصور) : اس پر انھوں نے تیس چالیس برس کام کیا
تھا - کتاب مکمل ہو چکی تھی - اس میں کوئی ساٹھ ستر تصویریں ہیں -
تمام تصویروں کی لوحیں اور بلاک وغیرہ بن چکے تھے اور وہ اسے شائع
کرنے کا انتظام کر رہے تھے کہ موت کا بلاوا آ گیا - خدا معلوم اب اس
کی اشاعت کا کیا انتظام ہوگا - چغتائی مرحوم فرمایا کرتے تھے کہ یہ
کتاب اُس قرض کی ادائی ہے جو مغرب ، عمرِ خیام کی قدر و منزلت کرکے
اور اس کے متعدد مصور ایڈیشن شائع کرکے ، ہم اہلِ مشرق سے وصول
کرنے کا حقدار ہے -

۲- **چغتائی آرٹ** : یہ کتاب تقسیمِ ملک سے قبل زیرِ طباعت تھی کہ
فسادات کے باعث کام درمیان میں رہ گیا - اس کے بعد وہ "عملِ چغتائی"
کی تکمیل میں لگ گئے اور اس پر توجہ نہ دے سکے - بہرحال اس کا
پورا سامان موجود ہے -

۳- **کارِ چغتائی** : یہ دراصل غالب کے سلسلے کی تیسری کتاب ہے ،
یعنی "مرقع چغتائی" اور "نقشِ چغتائی" کے بعد اُنھوں نے غالب کے جن
مزید اشعار کو مصور کیا تھا ، یہ ان کا مجموعہ ہے - اس میں تیس چالیس نئی

تصویریں ہیں - یہ کتاب بھی تقسیمِ ملک کے وقت زیرِ طبع تھی - اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ہر ایک تصویر کے ساتھ اردو میں کچھ اشارے لکھے ہیں - "عملِ چغتائی" میں بھی ہر ایک تصویر کے ساتھ تقریباً دو دو صفحے کے اشارات ہیں - یہ سب مرحوم کے اپنے لکھے ہوئے ہیں -

۴- **ماڈرن آرٹ میں چغتائی کا حصہ :** (انگریزی)
۵- **چغتائی اور اس کے نقاد :** ،،
۶- **نغمہ' لذت :** ،،
۷- **چغتائی کی عریاں تصویریں :** ،،

وہ اردو میں افسانے بھی لکھتے تھے اور فنی موضوعات پر مضامین بھی - ۱۹۴۷ع میں ان کے افسانوں کے دو مجموعے ('کاجل' اور 'لگان') شائع ہوئے تھے - اپنی وفات سے پہلے ایک اور مجموعہ "ستادن" کے عنوان سے مرتب کیا تھا - اس میں تین طویل افسانے ہیں : (۱) ستاون ، (۲) ہانجن (۳) لندن سے ایک خط - 'ستاون' میں دوسری جنگِ عظیم کے اس زمانے کی داستان ہے جب حسنِ اتفاق سے اردو کے بعض مشہور ادیب (تاثیر ، مجید ملک ، پطرس بخاری وغیرہ) دلی میں جمع ہوگئے تھے - 'ہانجن' کشمیر سے متعلق ہے - ۱۹۲۹ع کے موسمِ گرما میں وہ کشمیر گئے تھے - اس افسانے میں اسی زمانے کے تاثرات قلم بند کیے ہیں - تیسرا افسانہ ظاہر ہے کہ سفرِ لندن کی یادگار ہے - سنا ہے کہ ان کے غیر مطبوعہ افسانوں کی بھی خاصی بڑی تعداد موجود ہے -

انھوں نے اپنے شوق سے مختلف ممالک کے مشہور مصوروں کی تخلیقات کا اچھا خاصا ذخیرہ جمع کیا تھا - آرٹ سے متعلق مطبوعہ کتابیں بھی بہت تھیں - کیا اچھا ہو کہ ایک "چغتائی عجائب گھر" قائم کر دیا جائے ، جس میں ان کی سب چیزیں محفوظ کردی جائیں - وہ خود بھی یہی چاہتے تھے - اس طرح ان کی وصیت بھی پوری ہو جائے گی -

وہ شخصی زندگی میں بہت سادہ تھے - دن رات اپنے فن کی دھن میں رہتے - گھر سے بھی بہت کم نکلتے تھے - کسی قسم کی علت نہیں تھی -

نہ سگریٹ پیتے تھے ، نہ شراب ، حالانکہ ان کے بیشتر دوست اور ملنے والے سگریٹ بھی پیتے تھے اور ان میں سے کئی فن کار قسم کے حضرات تو شراب کے بھی رسیا تھے ۔ چغتائی صاحب تاش کے پتوں تک کو نہیں پہچانتے تھے ۔ مصوری کے علاوہ ان کا دوسرا سب سے بڑا شوق پتنگ بازی تھا ۔ اپنے پتنگ وہ خود ہی بناتے تھے ۔ ان کی ساخت اور شکل و صورت میں طرح طرح کی اختراعات کی تھیں ۔ جوانی میں کھیل کود کا شوق خاصا رہا تھا ، بلکہ شروع میں تو اسی لت کے مارے ان کی تعلیم کا سلسلہ بھی ٹوٹ گیا تھا ۔ کرکٹ ، بندوق کا نشانہ اور مچھلی کا شکار ان کے دل پسند مشغلے تھے ۔ کرکٹ میں گیند اتنی تیز اور زور سے پھینکتے تھے کہ وکٹ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتی تھی ۔ تیراک بھی اچھے تھے ۔

بروز جمعہ ۱۷ جنوری ۱۹۷۵ع کو اپنے خالقِ حقیقی کے حضور حاضر ہو گئے ۔ جنازہ اگلے دن اٹھا اور انھیں امانتاً اپنے بزرگوں کے نزدیک لاہور کے مشہور قبرستان ''میانی صاحب'' میں سپردِ خاک کیا گیا ۔

• • •



۱۰

چغتائی — چند یادیں

آغا عبدالحمید : میرا خیال ہے کہ چغتائی صاحب سے آپ کی ملاقات مجھ سے بہت پہلے ہوئی ہوگی - میں تو کالج کے زمانے میں ان سے ملا تھا - ایک دن تاثیر صاحب سے ملنے اُن کے گھر بارود خانے گیا - باتوں باتوں میں چغتائی صاحب کا ذکر آ گیا - تاثیر صاحب کہنے لگے : چلیے اُن سے ملتے ہیں - چنانچہ ہم ان کے گھر ''کوچہ چابک سواراں'' میں گئے - آرٹ اور ادب پر باتیں ہوتی رہیں - مجھ سے کہنے لگے : یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ بعض نوجوانوں کو بھی آرٹ میں گہری دل چسپی ہے - اس ملاقات کی ایک بات جو مجھے خاص طور پر یاد ہے ، یہ ہے کہ چغتائی صاحب نے ہمیں فالودہ پلایا تھا جو بہت لذیذ تھا -

غلام عباس : میں چغتائی صاحب سے پہلی مرتبہ ۱۹۲۴ء یا ۱۹۲۵ء میں ملا تھا - اُس زمانے میں رسالہ ''نیرنگ خیال'' کو نکلے چند ہی مہینے ہوئے تھے - اُس زمانے میں ہمارے ایک دوست ہوتے تھے بدرالدین بدر - بڑے ہی خوش مذاق ،

من چلے ، یاروں کے یار ۔ خدا مغفرت کرے شعر تو وہ کم ہی کہتے تھے مگر تخلص 'بدر' اُن کے نام کا جزو بن گیا تھا ۔ وہ انگریزی ادب پر خاصی گہری نظر رکھتے تھے ۔ چنانچہ اوسکر وائلڈ کے ڈراموں سے پہلی مرتبہ اُنھوں نے ہی مجھے واقف کرایا تھا ۔ وہ لاہور کی سنٹرل جیل کے چھاپے خانے میں انگریزی کے پروف ریڈر تھے ۔ جب اس کام سے اُن کی بینائی کمزور ہو گئی تو اُنھوں نے پانوں کی دکان کھولنے کا فیصلہ کر لیا اور پھر چند ہی روز میں لاہور کے پانی والے تالاب کے قریب ایک موقع کی جگہ دیکھ کر پانوں کی دکان سجالی ۔ اس دکان پر اکثر شام کو تاثیر صاحب ، چغتائی صاحب ، حکیم یوسف حسن ، ڈاکٹر سید نذیر احمد ، مولوی مسلم اور یہ خاکسار اکٹھے ہوا کرتے ۔ ہم لوگ پان پر پان کھاتے رہتے اور ادب اور آرٹ پر باتیں کرتے رہتے ۔ چغتائی صاحب سے میری پہلی ملاقات اسی جگہ ہوئی تھی ۔

آغا عبدالحمید : تو کیا چغتائی صاحب بھی وہاں پان کھانے آیا کرتے تھے ؟

غلام عباس : ہاں تو چغتائی صاحب کم ہی کھاتے تھے ، البتہ تاثیر صاحب سے آرٹ اور ادب پر ان کی گپ شپ بڑی جاذبیت رکھتی تھی ۔ اس دکان پر کوئی کرسی یا بنچ وغیرہ تو تھی نہیں ، ہم لوگ بس کھڑے کھڑے ہی باتیں کرتے رہتے تھے ۔ کچھ عرصے کے بعد بدر صاحب کا پان کی دکان کا شوق ٹھنڈا پڑ گیا اور اُنھوں نے اس کام سے پیچھا چھڑا کر ادب اور صحافت سے رشتہ اُستوار کر لیا ۔ وہ کئی اخباروں کے اداروں سے منسلک رہے ۔ ایک زمانے میں اُنھوں نے مولانا ظفر علی خاں مرحوم کے اخبار میں بھی بطور اسسٹنٹ ایڈیٹر کام کیا تھا ۔

آغا عبدالحمید : "زمیندار" میں ؟

غلام عباس : جی ہاں "زمیندار" میں ۔ پھر جب دوسری جنگ عظیم چھڑی تو انھیں فوج میں کمشن مل گیا اور وہ کپتان بن گئے ۔

آغا عبدالحمید : کیا بدر صاحب کی کوئی مستقل تصنیف یا ترجمہ اردو میں موجود ہے ؟

غلام عباس : بدقسمتی سے کوئی نہیں ۔ انھوں نے کئی یورپی زبانوں کے افسانوں کے ترجمے کیے تھے جو "نیرنگ خیال" اور دوسرے رسالوں میں شائع ہوئے ۔ ان میں سے "بابومکرجی" اور "لذتِ گناہ" خاصے مقبول ہوئے تھے ۔ ان دنوں میں بیکار سا تھا اور تاثیر صاحب بھی ایم ۔ اے کرکے تعلیم سے فارغ ہو چکے تھے ۔ چنانچہ ہم دونوں ، اور کبھی کبھی بدر بھی ، دوپہر کے کھانے کے بعد چغتائی صاحب کے مکان پر پہنچ جایا کرتے جو "سریاں والے بازار" کے کوچۂ چابک سواراں میں واقع تھا ۔ چغتائی مصوری کا سامان اور اپنی بعض نامکمل تصویریں لیے ہوئے نچلی منزل میں آ جاتے ۔ وہ ہمارے سامنے کرسی پر بیٹھ کر تصویریں بھی بناتے رہتے اور ہم سے باتیں بھی کرتے جاتے ۔ تاثیر کو مشرق اور مغربی شعر و ادب پر بڑا عبور تھا ۔ علاوہ ازیں انھوں نے مغربی آرٹ کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا ۔ چنانچہ اب جو دنیا جہان کے علم و فن پر گفتگو چھڑتی تو ختم ہونے ہی میں نہ آتی ۔ بیچ بیچ میں لطیفے اور ہنسی مذاق کی باتیں بھی ہوتی رہتیں ۔ "مرقع چغتائی" یعنی دیوانِ غالب مصور کے چھاپنے کی اسکیم لاہور کے اسی گمنام گوشے میں بنی اور یہیں تکمیل کو پہنچی ۔

آغا عبدالحمید : اس وقت اندازاً چغتائی صاحب کی عمر کیا ہوگی ؟

غلام عباس : وہ ۱۸۹۹ع میں لاہور میں پیدا ہوئے تھے ۔ جس زمانے کا

میں ذکر کر رہا ہوں ، اُن کی عمر چھبیس ستائیس سال سے زیادہ نہ ہوگی ۔ تاثیر اُن سے تین سال چھوٹے تھے ۔

آغا عبدالحمید : اب جب کہ دیوانِ غالب کا ذکر چل نکلا ہے تو میں آپ سے ایک بات پوچھنا چاہتا ہوں ۔ کیا یہ صحیح ہے کہ دیوانِ غالب میں کچھ تصویریں ایسی بھی ہیں جو اشعار کو سامنے رکھ کر نہیں بنائی گئیں بلکہ چغتائی کی پہلے کی بنائی ہوئی تصویروں میں سے جو جو اتفاقاً اشعار پر چسپاں ہو گئیں اُنھیں مرقع میں شامل کر لیا گیا ؟

غلام عباس : یہ امر ایک حد تک صحیح ہے ۔ لیکن میرے خیال میں ایسی تصاویر کی تعداد ایک تہائی سے زیادہ نہیں ۔

آغا عبدالحمید : میں نے یہ اس لیے دریافت کیا ہے کہ کچھ عرصہ پہلے مجھے پروفیسر اکبر نقوی کا ایک خاصا طویل مضمون دیکھنے کا اتفاق ہوا ۔ اس میں نقوی صاحب نے لکھا ہے کہ چغتائی نے غالب کے بعض شعروں کی ٹھیک طور پر ترجمانی نہیں کی اور باوجود کوشش کے شعری تقاضے پورے نہیں کر سکے وغیرہ ۔ اُن کا شاید یہ خیال ہو کہ چغتائی نے ہر ایک تصویر غالب کے شعر کو سامنے رکھ کر بنائی ہے ۔ خود تاثیر صاحب نے بھی مجھ سے کہا تھا کہ کچھ پرانی تصویریں اشعارِ غالب پر پوری اُترتی معلوم ہوتی تھیں اس لیے اُنھیں شامل کر لیا گیا تھا ۔ جہاں چغتائی نے شعر کو سامنے رکھ کر تصویر بنائی ہے اُس میں وہ مکمل طور پر کامیاب رہے ہیں ۔ مثلاً غالب کے اس شعر کو لیجیے :

رَو میں ہے رخشِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں

چغتائی نے ایک جلتا ہوا دیا کنول کے پھول میں رکھا

دکھایا ہے جو پانی پر تیر رہا ہے - ہوا کے ایک ہی جھونکے سے چراغ بجھ سکتا ہے - کنول کے ہلنے سے دیا پانی میں گر سکتا ہے - خود کنول کے پھول میں کتنی سکت ہے !

غلام عباس : شاید آپ کو معلوم نہ ہو کہ پہلے کی بنائی ہوئی تصاویر کا انتخاب خود تاثیر صاحب کے ہاتھوں عمل میں آیا تھا - اور یہ کچھ ایسی عیب کی بات بھی نہیں بشرطیکہ تصویر شعر کی بڑی حد تک ترجمانی کرتی ہو - نقوی صاحب کا یہ اعتراض کہ چغتائی نے بعض اشعار کی ٹھیک طور پر ترجمانی نہیں کی ، اس لحاظ سے بےمعنی ہو جاتا ہے کہ انھوں نے شاید دل میں یہ فرض کر لیا ہے کہ غالب جیسے ابہام پسند اور مشکل لویس شاعر کے کلام کا جو مفہوم انھوں نے سمجھا ہے وہی درست ہے ، حالانکہ اس باب میں مولانا حالی ، مولانا نظم طباطبائی اور مولانا حسرت موہانی جیسے عالم و فاضل شارحینِ غالب میں بھی شدید اختلافات پیدا ہوگئے تھے -

آغا عبدالحمید : آپ نے چغتائی صاحب سے اپنی اور تاثیر صاحب کی ملاقاتوں کا ذکر کیا ہے - کیا آپ کو یاد ہے کہ "مرقع چغتائی" کا خیال چغتائی صاحب کا خود اپنا تھا یا تاثیر صاحب نے انھیں سُجھایا تھا یا پھر ایسے ہی عام گفتگو میں یہ بات نکل آئی تھی ؟

غلام عباس : جہاں تک میرا خیال ہے "مرقعِ چغتائی" کا خیال چغتائی صاحب کا خود اپنا تھا - البتہ تاثیر صاحب نے بڑے پرزور انداز میں اس کی تائید کی تھی ، اور صرف زبانی جمع خرچ ہی نہیں بلکہ دلی خلوص اور بڑی تن دہی کے ساتھ اُن کی اس اسکیم کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں مدد دی

تھی ؛ یعنی پہلے تو تصویروں کا انتخاب کیا ، پھر کتاب کے متن کو ترتیب دیا ، یہاں تک کہ بڑی عرق ریزی کے ساتھ پروف ریڈری بھی خود تاثیر ہی نے کی ۔

آغا عبدالحمید : آپ نے تاثیر صاحب کی اُن خدمات کا ذکر کیا ہے جو اُنھوں نے ''مرقع چغتائی'' کے سلسلے میں انجام دیں ۔ لیکن کتاب کو دیکھ کر اس امر کا مطلق احساس نہیں ہوتا کہ اس کی تیاری میں تاثیر صاحب کا بھی ہاتھ تھا ۔

غلام عباس : یہ اس کتاب کی اشاعت کا بڑا افسوس ناک پہلو ہے کہ اس میں تاثیر کا ذکر تک نہیں ہے ۔ اس واقعے سے تاثیر کے سب دوستوں کو بڑی مایوسی ہوئی تھی ۔ ہرچند تاثیر نے کبھی اس کا گلہ نہیں کیا تھا لیکن ظاہر ہے کہ اس واقعے سے تاثیر کو یقیناً رنج پہنچا ہوگا ۔ اس کے بعد چغتائی اور تاثیر کے دوستوں نے اس دوری کو محسوس کرنا شروع کیا جو رفتہ رفتہ ان دونوں کے درمیان پیدا ہوتی جا رہی تھی ۔ میں سمجھتا ہوں کہ چغتائی صاحب یوں تو دوستی کے معاملے میں بڑے فراخ دل تھے مگر بدقسمتی سے اس امر کا اُنھیں خیال ہی نہیں آیا کہ کتاب میں تاثیر کی خدمت کا ذکر کرنا اور اُن کا شکریہ ادا کرنا اور کچھ نہیں تو رسمِ دنیا ہی کے مطابق ، ضروری تھا ۔

آغا عبدالحمید : ویسے جہاں تک مجھے چغتائی صاحب سے ملنے کا اتفاق ہوا ہے ، میں سمجھتا ہوں کہ اُن کی شخصیت کے دو پہلو تھے ؛ ایک طرف تو وہ بڑے فراخ دل تھے : جب کبھی میں اُن کی کسی تصویر کی تعریف کرتا تو کہتے : ''اُٹھا کر لے جا'' ، لیکن میں نے اُٹھائی کبھی نہیں تھی ، کیونکہ میں جانتا تھا کہ یہ کتنی قیمتی ہے ، لیکن بعض اوقات وہ بڑے سخت دل بھی ہو جاتے تھے ۔ اُن کی طبیعت ایک

انداز پر نہیں رہتی تھی اور اُن سے مل کر بڑی حیرت ہوتی تھی ، اور دل سوچنے لگتا تھا کہ کیا یہ وہی شخص ہے جو اس وقت اتنا مختلف ہے ۔ شاید بڑے شاعروں اور مصوّروں کی طبیعت کا یہی خاصہ ہو ۔

غلام عباس : دراصل چغتائی صاحب پر بڑے وجدانی لمحات آیا کرتے تھے جن کے دوران میں وہ سچے دل سے وہی چاہتے تھے جو اُن کی زبان سے نکلتا تھا ۔ جیسا کہ آپ نے ''اُٹھا کر لے جا'' والی بات کہی ہے ۔ لیکن جب یہ لمحات گزر جاتے تو انھیں اپنی حد سے بڑھی ہوئی اس فیاضی کا احساس ہونے لگتا ۔ ویسے اُنھوں نے اپنی کئی تصویریں اپنے دوستوں کی نذر کی ہیں ؛ مثلاً میں نے مجید ملک کے ہاں اُن کی دی ہوئی بعض شہکار تصویریں دیکھی ہیں ۔ اُنھیں جس کسی کے ساتھ بھی دلی لگاؤ ہوتا تھا وہ اُسے ضرور اس قسم کے تحفوں سے نوازا کرتے تھے ۔

آغا عبدالحمید : تصویروں کے معاملے میں وہ واقعی بڑے فراخ دل تھے ۔ میں نے اپنی زندگی میں کسی ایسے مصور کو نہیں دیکھا جو اپنی تصویروں کو ایسی فیاضی کے ساتھ اپنے دوستوں کی نذر کرتا ہو ۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ بعض دفعہ ذاتی تعلقات میں چھوٹی چھوٹی باتوں پر خفا بھی ہو جایا کرتے تھے ۔ یہ میرا ہی نہیں ، میری ہمشیرہ زبیدہ آغا کا بھی یہی تجربہ ہے ۔ زبیدہ اُن کے فن کی بڑی معتقد تھی اور کہا کرتی تھی کہ یہ ہمارے ملک کا سب سے بڑا آرٹسٹ ہے ۔ اُس نے سفارت خانوں پر زور دے دے کر اُن کی تصویروں کی نمائش کا انتظام کیا تھا ۔ اور یہ واقعہ ہے کہ اس ایک نمائش میں چغتائی صاحب کی جس قدر تصاویر فروخت ہوئیں ، اس سے پہلے کسی نمائش

میں اتنی فروخت نہیں ہوئی تھیں - زبیدہ نے اس نمائش کے لیے بڑی جانفشانی سے کام کیا تھا اور اسے اپنا ایک ذاتی مشن بنا لیا تھا - مگر چغتائی صاحب پھر بھی اُس سے خفا ہی رہے - زبیدہ نے مجھے چغتائی صاحب کے بعض خطوط دکھلائے جو گلوں شکووں سے بھرے ہوئے تھے - وہ مجھے فقرے پڑھ پڑھ کر سنائی بھی جاتی تھی اور ساتھ ساتھ ہنستی بھی جاتی تھی -

غلام عباس : میں سمجھتا ہوں کہ چغتائی صاحب طبیعت کے لحاظ سے بڑے نیک اور معصوم تھے - شراب وغیرہ تو خیر بڑی چیز ہے ، اُنھوں نے عمر بھر سگریٹ کو بھی نہ چھوا تھا اور پان بھی شاید عید بقر عید ہی پر کھاتے ہوں گے - طبیعت میں اتنا سکون اور اطمینان تھا کہ گھر سے باہر نکلنے کی ضرورت ہی نہ سمجھتے تھے - وہ گھر کی چار دیواری ہی میں مگن رہا کرتے تھے - وہ اپنی تصویریں کسی کو مشکل ہی سے دکھاتے تھے - مجھے اُن کا ایک فقرہ ابھی تک یاد ہے - کہا کرتے تھے : ''یہ میری بیویاں ہیں ، یہ میرا حرم ہے - بھلا کوئی اپنی بیویوں کو بھی اس طرح دکھلاتا ہے؟''

وہ مہینوں گھر سے باہر نہیں نکلتے تھے - البتہ وہ کبھی کبھی اپنے بھائیوں اور عزیزوں کے ساتھ مچھلی کا شکار کھیلنے ڈیک[1] پر جایا کرتے تھے - ایسے موقعوں پر وہ مجھے بھی ساتھ لے لیا کرتے اور ہم لوگ صبح سے شام تک شعر گوئی ، لطیفہ بازی اور اُچھل کود میں

۱- لاہور کے قریب ایک نالہ اور تفریح کی جگہ -

مصروف رہتے ۔ اس دوران میں چغتائی صاحب ایک بچے
کی طرح چونچال نظر آتے ۔

آغا عبدالحمید : اُن کی ایک اَور مصروفیت بھی تو تھی ، افسانہ نگاری ۔

غلام عباس : جی ہاں ! یہ مصروفیت اُن کی تصویرکشی سے کسی طرح کم نہ تھی ۔ افسانوں کے علاوہ چھوٹے چھوٹے نثر پارے بھی لکھا کرتے تھے ۔ یعنی Poems in prose (نظمِ منثور) کی قسم کی چیزیں جنھیں وہ مزاحاً ''خیالاتِ من و مائی'' کہا کرتے تھے ۔ وہ یہ چیزیں بڑے جذبے کے ساتھ لکھا اور سنایا کرتے تھے ۔ وہ کہا کرتے : ''اگر میں مصور نہ ہوتا تو بہت بڑا رائٹر ہوتا'' ۔ وہ اپنی تحریر کو کسی لحاظ سے بھی اپنی تصویر سے کم درجے کا شمار نہیں کرتے تھے ۔

آغا عبدالحمید : یہ بڑی عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے اور میرا خیال ہے کہ شاید آپ بھی مجھ سے متفق ہوں کہ اُن کی تحریروں کا وہ درجہ تو ہرگز نہیں جو اُن کی تصویروں کا ہے ۔

غلام عباس : دراصل بات یہ ہے کہ جہاں تک اُن کے ذہن اور اُن کے تخیّل کا تعلق تھا ، اُنھیں بڑی عجیب اور نادر چیزیں سوجھا کرتیں تھیں ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہم سب رومانی ادب کے بڑے دل دادہ تھے اور اوسکر وائلڈ ، لارڈ ڈنسانے ، اور تھیوفیل گاٹئیے وغیرہ سے حد درجہ متاثر تھے ۔ چغتائی صاحب کی تحریریں بھی اسی رنگ میں رنگی ہوتی تھیں مگر بدقسمتی سے اُنھیں الفاظ پر ویسا قابو نہ تھا جیسا اُنھیں لکیروں اور رنگوں پر تھا ۔ نتیجہ یہ کہ اُن کی تحریریں بعض دفعہ مبہم سی ہو کے رہ جاتی تھیں ۔ چغتائی صاحب کو بھی اپنی اس کمزوری کا احساس تھا ۔ چنانچہ کبھی کبھی وہ اپنے افسانوں اور نثر پاروں کو تاثیر صاحب ، سید امتیاز علی تاج اور بعض اَور دوستوں

دو بغرضِ اصلاح دکھایا کرتے تھے ۔ اگر اُنھیں زبان و بیان پر بھی وہی قدرت ہوتی جو اُنھیں رنگوں اور لکیروں پر تھی تو یقینی طور پر اُن کا درجہ بہ حیثیت ایک نثر نگار کے بہت بلند ہوتا ۔

یہاں میں ایک ذاتی معاملے کا ذکر کیے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ چغتائی صاحب مجھ پر بڑے مہربان تو تھے ہی ، وہ میری تحریروں کی بھی بڑی قدر کیا کرتے تھے ۔ بعض دفعہ وہ جذبے میں آ کر چلا اُٹھتے : ''بھئی کمال کر دیا ۔ دیکھو عباس نے کیا لکھ ڈالا ۔'' اُن کی اس حوصلہ افزائی نے میری ابتدائی ادبی زندگی کو بڑا استحکام بخشا ۔ میں نے متعدد چیزیں محض اُن کو خوش کرنے اور اُن سے داد لینے کے لیے لکھیں ۔ مثلاً ''کارواں'' کے پہلے پرچے میں ، جس کی ادارت تاثیر نے کی تھی ، میں نے افسانہ ''مجسمہ'' لکھا اور دوسرے پرچے میں ، جسے مجید ملک نے مرتب کیا ، ''محبت کا گیت'' لکھا ۔ یہ دونوں افسانے رومانی قسم کے اور حسن و عشق کے رنگ میں رنگے ہوئے تھے جنھیں بعد میں میں نے رد کردیا تھا ۔ یعنی آج تک اپنے کسی مجموعے میں شائع نہیں کیا ۔

آغا عبدالحمید : عباس صاحب ! شاید آپ بتا سکیں ، کیا چغتائی صاحب کو عمر خیام کی رباعیات کی تصویریں بنانے کا خیال بھی کبھی آیا تھا ؟

غلام عباس : جی ہاں ، کیوں نہیں ۔ اُس زمانے میں کئی معروف مصور مثلاً ایڈمنڈ ڈیولیک ، ولی پوگنی ، عبدالرحمٰن کار (ترک) اور ابیندر ناتھ ٹیگور (بنگالی) وغیرہ عمر خیام کو Illustrate کر چکے تھے ۔ چنانچہ چغتائی صاحب نے بھی خیام کی تصویریں بنانے کا تہیہ کر رکھا تھا ۔ میں نے

چغتائی صاحب کی سب سے پہلی جو تصویر دیکھی وہ خیام ہی کی کسی رباعی کی ترجمانی کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھی - یہ رنگین تصویر رسالہ "ہزار داستان" کے پہلے پرچے میں چھپی تھی جو حکیم احمد شجاع پاشا نے غالباً ۱۹۲۲ع میں لاہور سے نکالنا شروع کیا تھا - یہ آج سے چوّن (۵۴) سال پہلے کی بات ہے - اُس تصویر میں ایک بوڑھا مغنی رباب بجاتا ہوا دکھایا گیا تھا اور اُس کے سامنے ایک خوش جمال دوشیزہ (یعنی ساقی) صراحیِ مے لیے کھڑی تھی اور زمین پر شراب اُنڈیل رہی تھی -

اُس زمانے میں رسالے والوں کا ایک دستور سا بن گیا تھا کہ اگر تصویر دی جائے تو تصویر کے ساتھ، اور تصویر کے متعلق، ایک نظم بھی ضرور شائع کی جائے - چنانچہ چغتائی صاحب کی تصویر کے ساتھ جو نظم شائع ہوئی تھی، اُس کے مصنف مولانا سُہا مجّددی تھے - سُہا صاحب چھوٹے سے قد کے تھے مگر بڑے اُونچے پائے کے غزل گو شاعر تھے - بعد میں اُنھوں نے دیوانِ غالب کی شرح بھی لکھی تھی اور اس طرح اُن کا نام بھی شارحین غالب کی صف میں شامل ہوگیا تھا - بدقسمتی سے مجھے سہا صاحب کی نظم کا اب صرف آخری ٹکڑا ہی یاد رہ گیا ہے جو یہ ہے:

اُڑتی ہے شراب پھول بن کر

چنانچہ اس سے ظاہر ہے کہ چغتائی صاحب نے پہلے پہل عمر خیام ہی کو Illustrate کرنے کا ارادہ کیا تھا - مگر غالب کی بڑھتی ہوئی مقبولیت اور ملک کی ضرورت پر نظر رکھتے ہوئے اُنھوں نے غالب کو مصوّر کرنا مقدم جانا - آغا صاحب! آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی کہ چغتائی

اکیڈمی آف آرٹس (لاہور) نے چغتائی کی زیرِ طبع کتابوں کی جو فہرست شائع کی ہے ، اس میں رباعیاتِ عمر خیام کا مصوّر ایڈیشن بھی شامل ہے -

آغا عبدالحمید : آپ نے شروع میں بدر صاحب کی پان کی دکان کا ذکر کیا ہے جہاں چغتائی صاحب کی آپ لوگوں سے ملاقات ہوا کرتی تھی - کیا وہاں چغتائی صاحب کے آرٹ کے بارے میں بھی گفتگو ہوتی تھی ؟

غلام عباس : جی ہاں کیوں نہیں - جب چغتائی صاحب کی تصاویر اردو کے رسالوں میں چھپنی شروع ہوئیں تو عام طور پر لوگوں نے ان کے آرٹ کو پسند نہیں کیا - وہ کہتے تھے چغتائی صاحب کیسے آدمیوں کی تصویریں بناتے ہیں جن کی آنکھیں کاج کی طرح ہوتی ہیں اور لمبی لمبی گردنیں ، لمبی لمبی باہیں ، لمبی لمبی ٹانگیں - چغتائی صاحب ان کی اس قسم کی تنقید پر ہنسا کرتے تھے اور کہتے تھے کہ یہ لوگ آرٹ کے بارے میں کیا جانتے ہیں - ان کو کیا خبر کہ یورپ میں میرے فن کے متعلق کیا کہا جاتا ہے - اور حقیقت بھی یہ ہے کہ چغتائی کا نام یورپ کے آرٹ کے حلقوں میں بہت پہلے پہنچ چکا تھا - لندن سے آرٹ کے بارے میں ایک بلند پایہ ماہانہ رسالہ ''سٹوڈیو'' کے نام سے چھپا کرتا تھا - اس میں چغتائی کے فن پر بڑا سیر حاصل تبصرہ چھپ چکا تھا جس میں ایک یورپی نقاد نے انھیں ''رنگوں کا بادشاہ'' کا خطاب دیا تھا - اسی طرح بنگال میں بھی ان کے نام کا بڑا چرچا تھا اور ان کی تصاویر اکثر بنگالی رسائل و جرائد میں چھپتی رہتی تھیں - ان کی دیکھا دیکھی ہندی رسالوں نے بھی ان کی تصاویر چھاپنی شروع کردی تھیں - چغتائی صاحب سارے

ہندوستان میں ایسے مقبول تھے کہ جب ملک آزاد ہوا تو ہندوستان والوں نے دعویٰ کیا تھا کہ چغتائی صاحب ہمارے ہیں ۔

آغا عبدالحمید : یہی نہیں بلکہ وہ لوگ تو یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ چغتائی صاحب نے جو کچھ سیکھا ہے ، بنگالی آرٹسٹوں ہی سے سیکھا ہے ۔ مثلاً ابیندر ناتھ ٹیگور اور بوس وغیرہ سے ۔

غلام عباس : یہ بات درست نہیں ہے ۔ کیونکہ بنگالی آرٹسٹوں کا فن چغتائی صاحب سے بہت کمتر درجے کا تھا ۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ خود بنگالی آرٹسٹوں نے چغتائی سے بہت کچھ سیکھا ہے ۔ اور ایک بنگالی آرٹسٹ ، جس کا نام آکیل تھا ، چغتائی صاحب کی بڑی ڈھٹائی سے نقالی کیا کرتا تھا ۔ اُن جیسے ہی پیکر ، اُن جیسے ہی مناظر ۔

میں سمجھتا ہوں کہ چغتائی صاحب کے فن کو عوام میں مقبول بنانے میں تاثیر نے بہت کام کیا ہے ۔ اُنھوں نے ''نیرنگ خیال'' اور دوسرے رسالوں میں چغتائی کے بارے میں پے در پے مضامین اور وضاحتی نوٹ لکھے ۔

آغا عبدالحمید : ویسے تاثیر صاحب آرٹ کو سمجھتے بھی خوب تھے ۔ میں اپنے حلقے میں جن لوگوں کو جانتا تھا اُن میں کوئی بھی تاثیر صاحب کے برابر آرٹ کا ذوق نہیں رکھتا تھا ۔ تاثیر صاحب ذاتی دوستی کے علاوہ چغتائی کے فن کے بھی بڑے قائل تھے ۔ میں نے تاثیر کے اکثر آرٹیکل پڑھے ہیں ۔ علاوہ ازیں عام محفلوں میں ایسے لوگ ، جو آرٹ سے قطعی بے بہرہ ہوتے تھے ، چغتائی صاحب پر اعتراض کرتے تھے تو تاثیر صاحب بڑے صبر اور سکون کے ساتھ ان لوگوں کو چغتائی کے فن کی باریکیاں سمجھاتے تھے ۔ ایسے ہی ایک میاں امین الدین مرحوم تھے جو سروس

میں ہمارے استاد تھے۔ وہ اکثر چغتائی کا مذاق اڑایا کرتے تھے مگر تاثیر صاحب بغیر مشتعل ہوئے ان کو سمجھانے کی کوشش کیا کرتے اور بعض دفعہ ان کی بات ان لوگوں کی سمجھ میں آ بھی جاتی تھی ۔

غلام عباس : جب رسالہ ''نیرنگ خیال'' کا عید نمبر یا سالنامہ نکلتا تھا تو اس میں دو تین رنگ دار تصویریں چغتائی صاحب کی بھی ضرور ہوا کرتی تھیں جن کے ساتھ تاثیر کے وضاحتی نوٹ ہوتے تھے ۔ یہ سلسلہ کئی برس تک جاری رہا ۔ اس کے بعد جب ''کارواں'' نکلا تو اس میں بھی تاثیر نے آرٹ اور بالخصوص چغتائی پر بہت کچھ لکھا ۔ سچ یہ ہے کہ تاثیر صاحب نے نہ صرف چغتائی صاحب سے بلکہ فنِ مصوری سے اہلِ ملک کو روشناس کرانے میں بہت بڑا حصہ لیا ۔

آغا عبدالحمید : کیا آپ کے خیال میں چغتائی صاحب نے کسی اور آرٹسٹ کا اثر قبول کیا ہے؟ یعنی اس کی تقلید کی ہے؟

غلام عباس : جہاں تک مجھے علم ہے ، چغتائی صاحب نے مصوری کا فن کسی استاد سے نہیں سیکھا تھا ۔ اس معاملے میں وہ اپنے استاد آپ تھے ۔ ان کے پاس ایرانی ، مغل اور راجپوت آرٹ کی اصل تصاویر کا بہت بڑا ذخیرہ تھا ۔ وہ بہزاد اور رضا عباسی سے بہت متاثر تھے اور ان کا ذکر اکثر بڑے پیار سے کیا کرتے تھے ۔ جہاں تک یورپین مصوروں کا تعلق ہے ، ان کی بعض تصاویر میں دو مصوروں کی کسی قدر جھلک نظر آتی ہے ۔ ان میں ایک تو Aubrey Beardsley ہے جس نے اوسکر وائلڈ کی سلومی کو Illustrate کیا تھا ۔ چغتائی کی ابتدائی Pen drawings میں اس مصور سے کہیں کہیں مماثلت نظر آتی ہے ۔ دوسرا

آرٹسٹ Edmond Dulac ہے جس نے عمر خیام کی رباعیات کو Illustrate کیا تھا ۔ اس کی یہ کتاب تو کچھ زیادہ پائے کی نہیں ہے مگر اُس کی ایک دوسری کتاب ، جس کا نام The kingdom of pearl یعنی موتیوں کی بادشاہت ہے ، زیادہ اونچا درجہ رکھتی ہے ۔ اس کتاب میں موتیوں کے متعلق ہر قسم کی معلومات فراہم کردی گئی ہیں ۔ یعنی یہ کہ موتی کس طرح پیدا ہوتا ہے ، کہاں کہاں سمندروں میں پایا جاتا ہے اور اسے کس طرح نکالتے ہیں ۔ اس کے ساتھ ہی موتیوں کے متعلق متعدد خیالی رنگین تصویریں بھی دی گئی ہیں ۔ اس کتاب کی تصویریں ، جن میں ڈیولیک نے بائیبل کے بعض واقعات کا نقشہ کھینچا تھا ، بہت جاذبِ نظر تھیں ۔ اس میں بڑے دلآویز مشرق رنگ استعمال کیے گئے تھے ۔

آغا عبدالحمید : تو کیا آپ کے خیال میں چغتائی صاحب ، ڈیولیک سے متاثر تھے؟

غلام عباس : میرے لیے یہ بتانا مشکل ہے ۔ میں نے تو صرف مماثلت کا ذکر کیا تھا اور ہو سکتا ہے کہ یہ محض میرا خیال ہی خیال ہو ۔

آغا عبدالحمید : چغتائی صاحب کی طبیعت کا ایک پہلو ایسا تھا جس نے میرے خیال میں اُن کے آرٹ کی ترقی میں ایک حد تک رکاوٹ ڈالی ۔ وہ یہ کہ اُنھیں اپنے متعلق بے شک و شبہ یہ یقین تھا کہ میں بہت بڑا آرٹسٹ ہوں ۔ وہ واقعی بہت بڑے آرٹسٹ تھے ، لیکن جب کوئی آرٹسٹ خود یہ سمجھنا شروع کردے کہ مجھ سے بڑا کوئی نہیں تو اُس کی ترقی رک جاتی ہے ۔

غلام عباس : میری رائے میں یہ مشرق طبیعت کا خاصہ ہے ۔ جس طرح

میر، سودا، غالب، داغ وغیرہ تعلّی کی لیا کرتے تھے۔ یورپ میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں: مثلاً برنرڈشا، پکاسو وغیرہ۔

چغتائی صاحب کی طبیعت کے ایک پہلو کا ذکر میں بھی کرنا چاہتا ہوں۔ وہ دوسروں کی ادبی کاوشوں کی بڑی قدر کیا کرتے تھے اور دل کھول کر داد دیا کرتے تھے۔ جب وہ کوئی اچھی چیز پڑھتے یا سنتے تھے تو ہمیشہ اس کو یاد رکھتے تھے۔ اپنی ادبی زندگی کے آغاز میں انگریزی کی ایک کتاب میرے ہاتھ لگی تھی جو فرانسیسی زبان سے ترجمہ ہوئی تھی۔ اس کا نام تھا: The lute of Jade ۔ اس میں چینی شاعری کے نمونے نثر میں لکھے گئے تھے۔ میں نے اس کی کئی نظموں کو اردو کا جامہ پہنایا اور چغتائی صاحب کو سنایا تو وہ بہت خوش ہوئے۔ تاثیر نے صلاح دی کہ ''چینی شاعری کے بہتّر نشتر'' نام رکھ کر کتاب چھاپ دو۔ مگر میں کوئی تیس چالیس نشتروں سے زیادہ جمع نہ کر سکا۔ اور پھر یہ بات آئی گئی۔ اس واقعے کے کوئی بیس برس بعد جب میں دلی میں آل انڈیا ریڈیو کے رسالے ''آواز'' کا ایڈیٹر تھا تو ایک دن اچانک مجھے چغتائی صاحب کا خط ملا۔ لکھا تھا: ''جلد سے جلد چینی نظمیں مکمل کرکے مجھے بھیج دو۔ میں ان کی تصویریں بھی بناؤں گا اور شائع بھی کروں گا۔'' میں نے معذرت کرتے ہوئے جواب میں لکھا کہ وہ زمانہ گیا جب ایسی چیزوں کی قدر کی جاتی تھی۔ آج کل تو شاید اس قسم کی تحریروں کو پسند ہی نہ کیا جائے۔ یہاں میں یہ بات بتادوں کہ

خود چغتائی صاحب اس قسم کے نثر پارے بہت شوق سے لکھا کرتے تھے۔

آغا عبدالحمید: اُن کی تحریریں میں نے بھی دیکھی ہیں۔ اگر اُن میں سے کچھ اچھی بھی تھیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ادب میں بھی کوئی بڑا درجہ رکھتے تھے۔ اُن کی تحریروں کو دیکھ کر مجھے گمان ہوتا تھا کہ جو بات وہ کہنا چاہتے ہیں وہ اُن کی گرفت میں نہیں آتی۔ جیسا کہ ابتدا میں آپ نے کہا تھا کہ اُنھیں رنگوں اور لکیروں پر جو قابو حاصل تھا، وہ الفاظ پر نہ تھا۔

اس سلسلے میں ایک اَور چیز بھی قابلِ ذکر ہے جس کی وضاحت کے لیے مجھے افسوس ہے کہ کچھ انگریزی کے الفاظ بھی استعمال کرنے پڑیں گے۔ دنیا میں جتنے بڑے شاعر اور مصوّر اور موسیقار ہوگزرے ہیں اگر ان کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو آپ دیکھیں گے کہ ان میں سے بعض کا تخیّل Verbal یعنی لفظی ہوگا، بعض کا Visual یعنی بصری اور بعض کا auditory یعنی صوتی۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ تخیّل خالص لفظی یا بصری یا صوتی ہوتا ہے بلکہ یہ کہ ان میں کوئی رنگ لفظی یا بصری وغیرہ غالب اور نمایاں ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک مصوّر کا تخیّل بنیادی طور پر تو بصری ہی ہوگا، جیسا کہ چغتائی صاحب کا تھا۔ اب یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا چاہیے کہ مصوّر کے تخیّل میں جو اشکال آتی ہیں یا تصویریں اُبھرتی ہیں وہ ساکت ہوتی ہیں جبکہ شاعر کے تخیّل کی اشکال اور تصاویر متحرّک ہوتی ہیں۔ متحرّک اشکال کو لفظی جامہ پہنانا نسبتاً آسان ہوتا ہے اور ساکت اشکال کو احاطۂ تحریر میں لانا زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ چغتائی صاحب کی اکثر

بصری اشکال ساکت ہوتی تھیں ، متحرک نہیں تھیں
اس لیے اُن کو لفظوں میں بیان کرنا اور بھی مشکل تھا ۔
چغتائی صاحب کے افسانے پڑھ کر جمود کا احساس زیادہ
ہوتا ہے ۔

غلام عباس : آغا صاحب ! آپ نے چغتائی صاحب کے فن پر بہت کچھ لکھا ہے ۔ میری استدعا ہے کہ آپ اس بارے میں بھی کچھ ارشاد فرمائیں ۔

آغا عبدالحمید : بہت کچھ تو نہیں لکھا لیکن جو کچھ لکھا اس کی چغتائی سے بہت داد پائی ۔ چغتائی صاحب واقعی داد دینے میں بڑے فیاض اور دریا دل تھے ۔ چنانچہ جب میں نے اُن پر پہلا مضمون لکھا تو کہنے لگے : ''اگر اب تک میرے آرٹ کو کوئی سمجھا ہے تو وہ تم ہو ۔'' خیر یہ تو اُن کی مہربانی تھی ، دل چسپ بات یہ ہے کہ جب لندن میں اُن کی تصاویر کی نمائش ہوئی تو اس موقع پر جو Brochure چھاپا گیا تھا ، اُس میں میرا وہ آرٹیکل آدھے کے قریب نقل کیا گیا تھا اور آدھا رضیہ سراج الدین کا تھا ۔ اور اب جب چغتائی صاحب فوت ہوئے تو میرا وہی پینتیس چالیس سال کا لکھا ہوا پرانا آرٹیکل ''ڈان'' نے پھر چھاپ دیا ۔

غلام عباس : وہ مضمون تھا بھی اس قابل کہ اُسے بار بار چھاپا جاتا ۔ اُس میں آپ نے بغیر زیادہ نقادانہ اصطلاحات استعمال کیے بڑی سادہ اور سلیس زبان میں چغتائی کے آرٹ کو سمجھانے کی کوشش کی تھی ۔

آغا عبدالحمید : چغتائی صاحب کے اُس مضمون کو پسند کرنے کی وجہ یہ تھی کہ ہمارے ہاں آرٹ پر جو مضامین لکھے جاتے ہیں ، اُن کو پڑھ کر کچھ پتا ہی نہیں چلتا کہ آرٹسٹ کیسا ہے ، اُس کی تصویریں کیسی ہیں اور نقاد کیا کہتا ہے ۔ ساری

بات مبہم سی ہو کے رہ جاتی ہے ۔ اُس میں شاعری زیادہ ہوتی ہے اور تنقید کم ۔ میری کوشش یہ تھی کہ شاعری تو سبھی کرتے ہیں ، میں کم از کم اتنا تو بتا دوں کہ چغتائی صاحب کی تصاویر ہیں کیا ۔ میں نے اُس میں جن دو تین باتوں کی وضاحت کی تھی ، وہ یہ تھیں : ایک تو یہ کہ چغتائی صاحب اسلامی آرٹ کا بہت بڑا Background رکھتے تھے ۔ بیک گراؤنڈ ان معنوں میں نہیں کہ اُنھوں نے اسلامی علوم و فنون کا بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا بلکہ ان معنوں میں کہ اُن کی رگ رگ میں اسلامی آرٹ سرایت کیے ہوئے تھا ۔ اسلامی تعمیرات پر جو گل بوٹے ، نقش و نگار اور Abstract ڈیزائن بنے ہوتے تھے ، چغتائی صاحب نے ان سب کو اپنی تصاویر میں سمو لیا تھا اور ان کی تجدید کی تھی ۔

پچھلے زمانے میں ہمارا جو اسلامی معاشرہ تھا ، اُس کے متعلق یہی کہا جاتا ہے کہ اُس زمانے میں اسلام بڑے عروج پر تھا ۔ مسلمان بادشاہ آرٹ کے بڑے شوقین ہوتے تھے اور اُس زمانے کی سوسائٹی تقریباً ایک مثالی سوسائٹی تھی ۔ حقیقت میں ایسا تھا یا نہیں ، یہ میں نہیں بتلا سکتا لیکن چغتائی صاحب نے اس کو Reality ، یعنی حقیقت ، ہی تصوّر کیا ـــــ جیسا کہ ہمارے بہت سے شاعروں نے بھی تصوّر کیا تھا ۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ وہ حقیقت نہیں تھی مگر تاریخی اعتبار سے اُس کی حدود متعیّن کرنا مشکل ہے ۔ چنانچہ چغتائی صاحب نے اُس زمانے کے لوگوں کا لباس بھی فرض کر لیا تھا جو اُن کی تمام تصویروں میں نظر آتا ہے ۔ حالانکہ وہ لباس واقعی طور پر ویسا نہیں جیسا اُس زمانے کے لوگ پہنتے تھے ۔ اس میں کافی حد تک

تخیل کی رنگ آمیزی کو بھی دخل ہے - اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ اُن کے ذہن میں بنیادی طور پر اسلامی آرٹ کا ، یا اسلام کے فن کا ، یا اسلام کا جو مجموعی رویہ ہے زندگی کے متعلق ، وہ اُن کے آرٹ میں شامل ہے - یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو اسلام کی روایات اور اسلامی آرٹ سے واقف ہیں اُن کے لیے چغتائی صاحب کی تصاویر بڑی جاذبیت رکھتی ہیں - اُن کو یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ ایسا کیوں ہوتا ہے مگر ہوتا ضرور ہے - اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اسلامی آرٹ کے متعلق چغتائی صاحب کا اپنا جو نظریہ ہے وہ حد سے زیادہ Romantic ہے - چنانچہ اہلِ یورپ جب چغتائی کی تصویروں کو دیکھتے ہیں تو اُنھیں ان میں Mystery of the East یا Mysterious East کی جھلک نظر آتی ہے جو اُنھیں بے حد متاثر کرتی ہے -

چغتائی صاحب نے شروع میں اپنی تصاویر میں Perspective کا استعمال شروع کیا تھا مگر آہستہ آہستہ ترقی کرتے ہوئے اُسے ایک دم مغربی نہیں بنا دیا بلکہ ایک حد تک اُسے مشرقی ہی رہنے دیا - بعض چیزیں تو اُنھوں نے آخری دم تک نہیں بدلیں - مثلاً مغربی تصاویر میں سایہ ہوتا ہے مگر مشرقی تصاویر میں سایہ نہیں ہوتا - چنانچہ چغتائی صاحب نے بھی اپنی تصاویر میں اس سے گریز ہی کیا ہے - پینٹنگ میں ایک چیز ہوتی ہے Exaggeration جس کا صحیح ترجمہ مبالغہ ہی ہے - یہ کیوں کہا جاتا ہے ؟ اس کی بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ اگر تصویر کے پورے ڈھانچے میں کسی چیز کو ٹھیک ٹھیک بٹھانے کے لیے مبالغے کی ضرورت پڑے تو اُسے جائز سمجھا جاتا ہے - پکاسو اپنی تصاویر میں بڑی شد و مد سے مبالغہ کرتا تھا اور موڈرن آرٹ

میں بھی یہ مبالغہ آرائی حد سے زیادہ کی جاتی ہے -
چغتائی صاحب بھی اپنی تصاویر میں مبالغہ آرائی کرتے ہیں
مگر بڑی خوب صورتی کے ساتھ - یعنی کبھی گردن لمبی
کردی ، کبھی ٹوپی ، کبھی باہیں اور کبھی ٹانگیں - حقیقت
میں اور اس میں بڑا فرق دکھائی دیتا ہے مگر تصویر کی
خوب صورتی کے لیے یہ مبالغہ آرائی لازمی بن جاتی ہے -

میرے نزدیک چغتائی صاحب کی مصوّری کا سب سے
بڑا وصف یہ تھا کہ اُنھیں لائن ڈرائنگ پر جو قدرت
حاصل تھی وہ بہت کم آرٹسٹوں کو نصیب ہوتی ہے -
اُن کے پاس بے شمار لائن ڈرائنگ یعنی تصویروں کے خاکے
تھے جنھیں دیکھ کر حیرت ہوتی ہے - ایک دفعہ میں
نے بڑی منّت سے کہا کہ خدا آپ کی عمر سو سال سے
بھی زیادہ کرے - اگر آپ سو سال تک بھی مصوری
کرتے رہیں تب بھی آپ ان خاکوں کی تصویریں نہیں
بنا سکیں گے اس لیے ایک آدھ مجھے بھی عنایت کر دیجیے ،
مگر اُنھوں نے "ہاں ضرور ، کسی دن آنا تو بات کریں
گے" کہہ کر مجھے ٹال دیا - یہ اسکیچ اب بھی ہوں گے -
یہ اتنے خوب صورت اور اپنے طور پر اتنے مکمل تھے کہ
دیکھ کو تعجب ہوتا تھا -

چغتائی صاحب کا جو دوسرا وصف تھا وہ اُن کا رنگوں
کا استعمال تھا جس کو اُنھوں نے کمال کے درجے تک
ترقی دی تھی ، جیسا کہ میں نے لکھا تھا - وہ ایک
تصویر بناتے ہیں جس میں ایک عورت کھڑی ہے ، اُس
نے زیور پہن رکھے ہیں ، اُس کے سارے زیوروں میں
بس ایک جگہ ایک نگینے کا ایک رنگ جھلکتا دکھائی
دیتا ہے جو ساری تصویر میں جان ڈال دیتا ہے -

اسی طرح چغتائی صاحب مسجدوں کے گنبد و مینار میں اپنے ڈھنگ سے ترمیم کر کے جو ڈیزائن بناتے ہیں وہ خوب صورتی میں اپنا جواب نہیں رکھتے - یہ بات موجودہ زمانے کے کسی اور آرٹسٹ کو نصیب نہیں - اس سے انکار نہیں کہ موجودہ آرٹسٹوں نے بھی مختلف طریقوں سے آرٹ میں نمایاں خدمات انجام دی ہیں؛ مثلاً Western Tradition میں شاکر علی کا کام بہت اہمیت رکھتا ہے - اسی طرح اپنے ایک مخصوص رنگ میں زبیدہ آغا کی چیزیں بھی بہت اہم ہیں - لیکن چغتائی صاحب نے جو Tradition قائم کی ہے، مجھے اس کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا کہ آئندہ کوئی آرٹسٹ اس طرف توجہ کرے گا -

ہمارے پرانے آرٹسٹوں میں ایک حکیم شریف صاحب ہیں - اُن کا فن کیا ہے؟ محض پرانے آرٹ کی نقالی - اُن کا آرٹ بالکل مردہ ہے جس میں ذرا بھی جان نہیں - ہرچند اُنھوں نے اپنی تصویریں بڑی محنت سے بنائی ہوتی ہیں اور اُن میں ایک خاص قسم کی خوب صورتی بھی ہوتی ہے، مگر جہاں تک پرانے آرٹ میں ترقی کا معاملہ ہے، وہ اُن کی تصویروں میں نام کو بھی نہیں ہوتی -

چغتائی صاحب نے اپنے لیے جو روش اختیار کی تھی، ہمارے مستقبل کے آرٹسٹوں کو نہ تو اُس پر چلنے کی توفیق ہوگی، نہ فرصت ہوگی اور نہ اُن میں وہ ولولہ ہی ہوگا - اب چغتائی آرٹ کا اثر اتنا بڑھ گیا ہے کہ جو نیا مصوّر بھی اُٹھتا ہے اسی طرف کا رخ کرتا ہے -

چغتائی صاحب نے ایک اور امر میں جو ترقی کی وہ اُن کا رنگوں کا استعمال ہے - پہلے وہ جو تصویریں بناتے تھے اُن میں اکثر رنگوں کی آمیزش ہوتی تھی،

مگر بعد میں اُنھوں نے Pure یعنی خالص رنگ استعمال کرنے شروع کر دیے تھے جس سے اُن کی تصویروں میں اَور بھی زیادہ حسن پیدا ہوگیا تھا ـ مجھے خوشی ہے کہ انھیں اس امر پر آمادہ کرنے میں میرے مشورے کو بھی تھوڑا بہت دخل تھا ، جس کا اُنھوں نے ایک آدھ مرتبہ اعتراف بھی کیا ـ کم از کم میں یہی کہہ کر اپنے دل کو تو خوش کر لیتا ہوں ـ

غلام عباس : آغا صاحب ! آپ نے ایک فرق بھی دیکھا ہوگا جو یورپین آرٹسٹوں اور چغتائی صاحب کے تصویر بنانے کے طریقے میں تھا ؛ وہ یہ کہ یورپین مصوّر ماڈل کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں ، اور اگر باہر کا کوئی ماڈل دستیاب نہ ہو تو وہ اپنی بیوی یا محبوبہ ہی سے یہ کام لے لیتے ہیں ـ اَور تو اَور Abstract art کی تصاویر میں بھی ، جن میں انسانی شکلیں بہت گڈ مڈ ہوتی ہیں ، ماڈل کے بغیر چارہ نہیں ہوتا ، جیسا کہ آپ نے پکاسو کی اکثر تصاویر میں دیکھا ہوگا ـ مگر چغتائی صاحب کے تخیّل کا یہ کمال تھا کہ اُنھوں نے کبھی اس کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی ـ

آغا عبدالحمید : جیسا کہ میں نے اپنے آرٹیکل میں لکھا تھا ، چغتائی صاحب کی بصری یادداشت (Visual memory) بڑے کمال کی تھی ـ اُن کو جو خاص خاص چہرے پسند ہوتے تھے وہ اُن کے ذہن میں نقش ہو جاتے تھے ـ بعض اوقات وہ اُن میں رد و بدل بھی کر لیا کرتے تھے ؛ مثلاً ایک چہرے کی آنکھیں ، دوسرے کی ناک اور تیسرے کے ہونٹ لے لیے ـ اُنھوں نے جو Portrait بنائے ہیں ، اُن کے چہرے اُنھوں نے اپنی زندگی میں دیکھے ضرور تھے ـ وہ مجھ

سے کہا کرتے تھے کہ ''بھئی مجھے اکثر چہرے یاد رہ جاتے ہیں ۔''

غلام عباس : میرا خیال ہے کہ چغتائی صاحب نے ایک آدھ مرتبہ ماڈل بھی استعمال کیا ہے مگر یہ ماڈل زندہ انسان نہیں بلکہ تصویر تھی ۔ آپ کو یاد ہوگا کہ مدت ہوئی برلن کے کاویانی پریس نے ''دیوانِ غالب'' کا ایک خوش نما جیبی ایڈیشن ٹائپ میں شایع کیا تھا ۔ اس کے شروع میں غالب کی ایک رنگین شبیہہ بھی دی گئی تھی ۔ چغتائی صاحب نے اپنے دیوانِ غالب کی بعض تصاویر میں جہاں خود غالب کو دکھایا ہے ، اس شبیہہ میں معمولی ترمیم کے بعد اسے نہایت پُروقار انداز میں پیش کیا ہے ۔

دیوانِ غالب کی بات چھڑی ہے تو میں یہ بھی ذکر کرتا چلوں کہ چغتائی صاحب نے اس کتاب کو شایع کر کے ، علاوہ مصوری کے ، ہمارے ملک میں کتاب سازی کے فن کو بھی کہیں سے کہیں پہنچا دیا تھا ۔ میں نے اپنے حالیہ بیرونی ملکوں کے دورے میں بہت ہی خوب صورت چھپی ہوئی کتابیں دیکھیں ۔ ان میں بعض امریکہ میں چھپی تھیں ، بعض پیرس میں ، کچھ ہالینڈ ، اٹلی اور جاپان میں ۔ ان کتابوں کو دیکھ کر مجھے خیال آیا کہ اگر چغتائی صاحب کی مطبوعہ کتابیں یعنی ''مرقعِ چغتائی'' (۱۹۲۸ع) ، ''نقشِ چغتائی'' (۱۹۳۴ع) اور ''عملِ چغتائی'' (۱۹۶۸ع) بھی ان کے پہلو میں رکھی جائیں تو وہ ان سے کسی طرح کم تر نہیں بلکہ شاید برتر ہی نظر آئیں ۔

آغا عبدالحمید : چغتائی صاحب نے جو یہ کتابیں چھاپی ہیں ، یہ اُن کا ملک پر بہت بڑا احسان ہے ۔ رہی امریکہ اور دوسرے

ملکوں کی بات تو بھئی اُن کے پاس پیسہ ہے ، ذرائع ہیں - نیویارک کا جو سب سے بڑا میٹروپولیٹن میوزیم آف آرٹ ہے ، اُس نے ''شاہ نامہ'' کی کچھ تصویریں چھاپی ہیں جن کو دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے - اسی میوزیم کا ایک سیکشن ہے جو پرانے اُستادوں کی تصویریں Reproduce کرتا ہے مگر اس کمال کے ساتھ کہ اصل اور نقل میں فرق کرنا دشوار ہو جاتا ہے -

غلام عباس : میں نے میوزیم کا یہ سیکشن دیکھا ہے - عمارت کی سب سے نچلی منزل میں ایک بڑا سا ہال ہے جس میں اُستادوں کی ہزارہا نقلی تصویریں اپنی پوری لمبائی چوڑائی کے ساتھ گھومنے والے شیلفوں میں لٹکتی نظر آتی ہیں - ان کی قیمت بھی کچھ زیادہ نہیں - یہی زیادہ سے زیادہ بیس ڈالر - کاش ! ہمارے ملک میں بھی تصویروں کو Reproduce کرنے کا یہ انتظام ہوتا اور اس طرح چغتائی صاحب کے لاکھوں شیدائیوں کو اُن کی شاہکار تصویریں ، خواہ وہ نقلی ہی کیوں نہ ہوں ، اپنے گھروں میں رکھنے کا شرف حاصل ہو جاتا -

● ● ●

ڈاکٹر وحید قریشی

۱۱

اقبال اور چغتائی

۱

عبدالرحمٰن چغتائی نے شعری مجموعوں کو مصوّر کرنے کے لیے جس فنی سفر کو اختیار کیا اس میں عمر خیام ، غالب اور اقبال کو نمایاں اہمیت حاصل ہے ۔ خیام ، چغتائی کے رومانی میلانات کا اشاریہ ہے ، غالب کی مدد سے چغتائی نے مغل طرزِ بود و باش کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور اقبال میں اسی فکری پس منظر کو ناآسودہ اور بظاہر دبے ہوئے احساسات کی ترجمانی کا وسیلہ بنایا گیا ۔ شعر اقبال کی تہہ میں کارفرما عمل اور حرکت کے مقابلے میں چغتائی کی توجہ جلال و جمال کے اوصاف کی طرف زیادہ رہی ہے ۔ ''عملِ چغتائی'' میں جلال و جمال کے بعد زیادہ توجہ فکری عنصر کی طرف ہے اور عمل اور حرکت سے رغبت کا سراغ نہ ہونے کے برابر ہے ۔

مجرّد تصورات کو تجسیمی بافت میں ظاہر کرنے کے لیے چغتائی نے ان جلیل القدر شخصیتوں پر زیادہ التفات کیا ہے جو اقبال کے محبوب کردار ہیں ۔ اورنگ زیب عالمگیر ، ٹیپو سلطان ، طارق ، صلاح الدین ایوبی ، غنی کاشمیری ، ہارون الرشید ، جہانگیر ، بابر اور ہمایوں کی شبیہیں جلال کے

عناصر کی شناخت کا ذریعہ ہیں ۔ نسوانی پیکروں میں شرف النسا ، زبیدہ خاتون ، نور جہاں اور زیب النسا جمال کے اُن اوصاف کی نمایندگی کرتی ہیں جس میں وقار اور متانت کے پورے جوہر بھی پائے جاتے ہیں ۔ اس طریقِ انتخاب نے چغتائی میں تجسیمی عمل کو آسان کردیا ہے ۔ وہ اقبال کے مجرّد تصورات اور تعمیات والے اشعار کو بھی انھی کرداروں کے حوالے سے دیکھنے کے عادی ہیں ۔ اسی میں شبیہ کاری کی گنجائش نکل آئی ہے ۔ کلامِ اقبال میں عمل اور حرکت کی کثرت اور چغتائی کے مزاج میں ان کا فقدان ہے لیکن ایک بالغ نظر فن کار کی طرح چغتائی نے تلافی کی پوری کوشش کی ہے ۔ وہ بعض اوقات عمل اور حرکت کو تصاویر کے پس منظر سے منسلک کر دیتا ہے اور اس طرح فکرِ اقبال تک رسائی حاصل کرتا ہے ۔ کبھی کبھی اس کی تلافی فکری عنصر کی شمولیت سے بھی ہوئی ہے ۔ چغتائی کی "قدرتِ خط کشی" نے اس کا موقع پیدا کیا ہے ۔ اسی طریقِ تصویر کاری نے چغتائی کے لیے داخلی احساسات کو شامل کرنے کی راہ بھی ہموار کردی ہے ۔ وہ اپنی ذات کی تشفی رومانی فضا اور لطیف مناظر سے کرتا ہے ۔ جب وہ اقبال کے بنیادی فکری رجحانات کو علامتوں کے ذریعے گرفت میں لیتا ہے تو فضا اور تاثر کو خاص اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرنے سے گریز نہیں کرتا ۔ چغتائی ماحول اور تربیت کے لحاظ سے اقبال سے مختلف ہے ۔ اس کے فنی مزاج کی تہذیب مختلف ماحول میں ہوئی ہے ۔ اس کے ہم عصر رومانی تحریک کے دل دادہ رہے ۔ اسی بنا پر اس نے اقبال کی پسند و ناپسند تک اپنے آپ کو محدود نہیں کیا ۔ فکرِ اقبال کے بعض بنیادی اجزا کو تخلیقی باز آفرینی کی مدد سے حاصل کرکے اس نے اپنی ذات کے اظہار کے لیے بھی موقع فراہم کر لیا ہے ۔ اس سے چغتائی کے ذاتی میلانات کی نشان دہی ہوئی ہے ۔ اقبال مغل تمدن کو مجموعی طور پر زوال آمادہ کلچر کی علامت جانتے تھے ۔ چغتائی مغل تہذیب کے شیدائی ہیں اور یہی چیز ان کے اپنے جمالیاتی عناصر سے زیادہ مطابقت رکھتی ہے ۔ نور جہاں ، جہانگیر اور دوسرے مغل شہزادے اور

شہزادیاں اگرچہ اقبال کے ہاں ''بانگ ِ درا'' کے بعد کم سے ہو گئے ہیں لیکن چغتائی کے فن میں ان کی جھلکیوں کا غالب حصہ آخر تک موجود ہے۔ چغتائی جب بیرون ِ بر ِ صغیر کی طرف متوجہ ہوتے ہیں ، ان کی نگاہیں بنو عباس کے دور کو ''الف لیلہ'' کی عینک سے دیکھتی ہیں ۔ اس سے پوری فضا ایک خاص طرح کے طلسماتی رنگ میں ڈوب گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ انداز ِ نظر اقبال سے مختلف ہے۔ سبب شاید یہ ہے کہ چغتائی اختر شیرانی کے دور کی رومان پسندی سے متاثر تھے اور اقبال کا خمیر اس سے مختلف عناصر سے تشکیل پذیر تھا ۔ اقبال سپین کی سرزمین کو فن ِ تعمیر کے اعتبار سے مسلمانوں کی فن کاری کا نقطۂ عروج گردانتے ہیں ۔ چغتائی کو مصر کے آثار ِ قدیمہ زیادہ لبھاتے ہیں ۔ فراعین ِ مصر چغتائی کے نزدیک انسانی انا کا وہ روپ ہیں جہاں خودی کی بیداری ، انسانی خود سری اور اعتماد و عظمت کے جملہ عناصر کچھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ قدیم مصری تہذیبی سرمایہ مسلمانوں کی فکری زندگی کا ایک مربوط حصہ بن گیا ہے ۔

۲

چغتائی کی رومان پسندی مغل تہذیب کی نفاست پر مرکوز ہے یا پھر صحرا میں آہو کا بے باکانہ خرام ، مجنوں اور لیلٰی کی ملاقاتیں پیش منظر میں اور پس منظر میں باغ و راغ اور مغل فن ِ تعمیر کے نمونے اس کے اسی جذباتی رویے کو ظاہر کرتے ہیں ۔ اس کے علاوہ جبس بھی چغتائی کا پسندیدہ موضوع ہے ۔ قرون ِ وسطٰی کے ڈھیلے ڈھالے اور گھیردار لباسوں میں جسموں کی گولائیاں اور زاویے چغتائی کے اسی رومانی ذوق و شوق کو ظاہر کرتے ہیں جس کا اقبال کے ہاں کوسوں پتا نہیں ۔ اقبال اجسام کی بجائے مجرّد تصوّرات کا شاعر ہے ۔

چغتائی کا فن ہندو مصوّری کی شاہراہ سے ہو کر گزرا ہے اس لیے کرشن اور اس کی گوپیاں بھی فنی لحاظ سے اہم کردار ادا کرتی ہیں ۔ ایجنٹا اور ایلورا کے غاروں میں مصوّری کے دیواری نمونے چغتائی کو بار بار یاد آتے

ہیں ۔ ''مرقعِ چغتائی'' میں بھی اس کے آثار موجود ہیں ۔ ''عملِ چغتائی'' میں ''شہرت'' کے موضوع پر تصویر درحقیقت ایک مندر کی چوکھٹ پر دیوداسی کو پیش کرتی ہے ۔ تاریک فضا میں ہندو طرزِ تعمیر کی محراب ، عورت کے سر پر روشن دیا ، جسمانی خطوط کی تراش خراش اور نیم عریاں سینے کی پھبن ، پجاریوں کے لیے کھلا چیلنج ہے ۔ یہ عورت اس خواہش کی تجسیم ہے کہ مندر دراصل دیوی کی بجائے اس کی پوجا کے لیے وقف ہونا چاہیے تھا ۔

ہندو کلچر کا یہ رخ چغتائی کی دوسری تصاویر میں معیاری حسن کے نمونوں کا روپ دھار گیا ہے ۔ عورتوں کی بڑی بڑی سڈول چھاتیاں اکثر ان زاویوں سے پیش ہوئی ہیں جو اجنتا کے غاروں میں پائی جاتی ہیں ۔ عورتوں کے سینے کا ابھار چغتائی کا پسندیدہ موضوع ہے ۔ کبھی کبھی چھاتیوں کی نمائش ستر پوشی کے باوجود حجم اور گولائیوں سے ظاہر ہے ۔ سینوں کے ابھار کو کبھی تو پوری طرح عریاں اور کبھی نیم عریاں کر کے جمالیاتی لذت پرستی کا کام لیا گیا ہے ۔

چغتائی کی نظر میں عورت کے حسن کا جسمانی اظہار اس کے سینے سے ہوتا ہے اور باطنی اظہار آنکھوں سے ۔ اقبال اس مفروضے کو نہیں مانتے ، تاہم آنکھوں کی گویائی کے قائل ہیں ۔ اقبال کے اشعار کی فکری سطح کو چغتائی نے بالعموم آنکھوں ہی کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اقبال کے مردِ قلندر کی آنکھیں ، خرقہ پوش کی نگاہِ نیم باز ، مردِ مومن کی کم آمیزی ، قلندر کی خار آگیں آنکھیں ـــــ یہ سب چغتائی کے اسی فنی کمال کا جیتا جاگتا ثبوت ہے جس سے اقبال کے اشعار کی تجسیم ممکن ہو سکی ۔ چغتائی حسن کی نقش گری میں اقبال سے زیادہ اپنی ذات پر بھروسہ کرتے ہیں ۔ ان کے ہاں حسن کے معیاری نمونے مکمل طور پر مشرقی ہیں ۔ یہ مشرقیت اقبال کی مشرقیت کے مقابلے میں زیادہ لطافت و جمال کے عناصر رکھتی ہے ۔ بلکہ اس میں مردانہ اوصاف سے زیادہ نسائیت کی جھلک پائی جاتی ہے ۔ یہ مشرقیت چغتائی کے فن میں کئی طرح سے ظاہر ہوئی ہے ۔ آنکھیں ، ہاتھ اور ہونٹ

چغتائی کے فن میں اہم ہیں - چشمِ دنبالہ دار ہو یا بادام سے مشابہہ آنکھ ، چغتائی کے لیے پُرکشش ہے - موٹے ہونٹ جنسی کشش کا موجب ہیں اور ان کے باریک گوشے جمالیاتی لذت کا بھرپور اظہار - یہ پیرایہ چغتائی کے اس باطنی ہیجان کا آئینہ ہے جسے گھر کی مذہبی فضا نے دبا رکھا تھا -

۳

چغتائی نے جنسی رجحانات کو اس طرح بھی ظاہر کیا ہے کہ اس کے بنائے ہوئے پیکر خارجی وضع قطع کے لحاظ سے تکون سے مشابہہ ہیں - یہ تکون چغتائی کے جنسی میلانات کا ایک خارجی روپ ہے - فنی سطح پر یہی طریقِ کار ایک اور مقصد بھی پورا کرتا ہے - سر اور جسم کی جسامت کو ہموار کرنے کے لیے اس نے عموماً انسانی پیکروں کو اقلیدسی حوالے ہی سے پہچاننے کی سعی کی ہے - اس کے علاوہ بطور فن کار چغتائی سر کے سائز اور جسم کی جسامت کے درمیان عدمِ مطابقت دیکھ کر اسے دور کرنے کی کوشش کرتا ہے - اس کی رومان پسند طبیعت سر کے حجم اور جسم کے حجم کو ایک کل میں تبدیل کرنے کے لیے سرگرداں ہے - اس عدمِ تناسب کو بیرونی ہیئت اور لباس سے بھی پورا کیا گیا ہے - خطوط کے پے در پے استعمال ، لباس کی سلوٹوں کے ارتعاش ، نشست و برخاست کے سلیقے سے اس ظاہری جسمانی عدمِ مطابقت کی تلافی کی گئی ہے - توازن کی بحالی کے لیے چغتائی نے پس منظر سے بھی مدد لی ہے - تصویروں کے پس منظر میں موجود اشیا بنیادی تصویری خاکے کے کسی نہ کسی زاویے سے ہم آہنگ ہیں - کہیں تو توازن پس منظر اور پیش منظر کے بعض اجزا کو رنگوں کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک کر کے حاصل کیا ہے اور کبھی بنیادی نقش کے اندازِ نشست کے بعض خطوط اور پس منظر کی اشیا کے خطوط میں Balance پیدا کر کے یہ نتیجہ حاصل کیا گیا ہے - چغتائی توازن اور ترتیب و تناسب کا شیدائی ہے -

۴

چغتائی مصور ہے بلکہ وہ مصور سے کہیں زیادہ فوٹو گرافر ہے - جو لوگ چغتائی کے فن میں باریک خطوط اور مضبوط قلم کی جنبش اور خط کشی کی قدرت سے آگاہ ہیں ، بظاہر تصاویر کی مجموعی فضا کو حقیقت پسندی اور عکس برداری سے بہت دور پائیں گے ، لیکن اگر بغور دیکھا جائے تو چغتائی کے فن کا نقطۂ آغاز فوٹوگرافی ہے - مغل اور ایرانی مصوری پس منظر اور پیش منظر کے فرق سے عاری تھی - قرب و بُعد کا تصور اس میں نہیں تھا - چغتائی نے اپنے ذوق و وجدان سے اس میں عکاسی کا عنصر شامل کر دیا - اسے احساس ہے کہ تعمیر میں زاویے کا انتخاب کیا اہمیت رکھتا ہے - وہ جانتا ہے کہ پس منظر میں بے ضرورت اشیا کا شمول تصویر کے مجموعی تاثر کو مجروح کر دیتا ہے - انتخابیت بنیادی نقطۂ توجہ کو زیادہ نمایاں کرنے میں اہم رول ادا کرتی ہے - چغتائی پیدائشی فوٹوگرافر ہے - ایک ماہر عکاس کی طرح وہ تصویر کے پس منظر کے اقلیدسی نقوش تصویر کے کناروں پر لا کر قطع کر دیتا ہے - وہ فالتو نقش و نگار کو بلا وجہ تصویر میں شریک نہیں کرتا - پس منظر کو دھندلا کر مرکزی شبیہ کو نمایاں کرنے کی کاریگری بھی اسی فوٹوگرافی کے فن سے آگاہی کے سبب آئی ہے - چغتائی پس منظر کو تصویر کا خلا پورا کرنے کے لیے بھی کام میں لاتے ہیں - عکاسی کا ایک اور گُر بھی اسے آتا ہے - وہ تصویر کے توازن (Balance) کے لیے بھی پس منظر سے کام لیتے ہیں - پس منظر کے چار بنیادی اوصاف چغتائی کی مصوری کا اہم حصہ ہیں : انتخابیت ، قرب و بُعد کا احساس ، خلا کی خانہ پُری اور توازن کی بحالی - چغتائی کی تصاویر میں یہ عکاسی کے عناصر بکثرت پائے جاتے ہیں - اس کے علاوہ پورٹریٹ کے بعض اوصاف کا بھی وہ قائل ہے - اول انداز ، دوم رخ اور تیسرے جسم کے مختلف اعضا ، خصوصاً ہاتھوں کی مناسب ترتیب - چغتائی قدیم ایرانی اور مغل مصوری کے اس اصول کو تسلیم نہیں کرتا ہے کہ مختلف عناصر کی

تفصیلات بجائے خود اہم ہوں - ایک اچھے فوٹو گرافر کی طرح وہ مجموعی تاثر کو اہمیت دیتا ہے - اس کے ہاں جزئیات ہیں تو ضرور لیکن وہ باہم مل کر ایک کل بھی بناتی ہیں ، گو اس کے ہاں تفصیلات فی نفسہ اہم اور مقصود بالذات نہیں بلکہ بنیادی نقش کا لازمی حصہ ہیں - کیمرے کی آنکھ فاصلے کو تفصیل اور دھندلاہٹ کے حوالے سے پہچانتی ہے - چنانچہ یہ تفصیلات فاصلے کے اثر سے دھندلی بھی ہوتی چلی جاتی ہیں - خطوط کے علاوہ رنگوں کا نکھار بھی ماند پڑتا چلا جاتا ہے - اس سے قرب و بُعد کا اظہار ہوتا ہے - چغتائی کی تصویروں میں یہ دونوں باتیں بدرجۂ غایت پائی جاتی ہیں -

چغتائی کے پسندیدہ Posture تین ہیں : (۱) خواتین اور مرد اپنے چہرے کیمرے کے عین سامنے بھی رکھتے ہیں - (۲) کبھی ذرا ترچھے بیٹھتے ہیں اور تصویر سے ایک کان اور ایک گال کا کچھ حصہ اوجھل ہو جاتا ہے - (۳) کبھی Side pose کو بروئے کار لایا جاتا ہے - ایک جگہ تو کیمرے کی طرف پشت بھی ہے لیکن چغتائی کے ہاں یہ پوز کم تر دیکھنے میں آیا ہے -

۵

چغتائی کے آبا و اجداد فنِ تعمیر کے ماہر تھے - اس کا بچپن قلعۂ لاہور کے آس پاس گزرا ہے - مغل فنِ تعمیر ان کی گُھٹی میں پڑا ہے ، اس لیے شعوری یا غیرشعوری طور پر وہ قلعۂ لاہور کی روشوں پر گھومتے نظر آتے ہیں اور قلعۂ لاہور کی مغل عمارات کی عظمت و رفعت کو تصاویر کے پس منظر کے لیے استعمال کرتے ہیں - جہاں بھی ان کا مقصد اکثر یہ ہوتا ہے کہ تصاویر میں ارتکاز پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ یہ عمارتیں تہذیبی علامت بھی ہوں - اس کے علاوہ عکاسی کے فن سے لگاؤ کے باعث خواہش ہوتی ہے کہ عمارات اپنا پُرجلال سڈول پن برقرار رکھیں - عمارتوں کی فوٹوگرافی میں زاوے کا انتخاب بڑی اہمیت رکھتا ہے - ایک ہی عمارت ایک زاویے سے

چپٹی اور سپاٹ نظر آئے گی جبکہ دوسرے زاویے سے مڈول اور پُرجسامت ۔ "عمل چغتائی" میں عمارتوں کے زاویے بھی بڑی ندرت رکھتے ہیں ۔ "جہانِ رنگ و بو" میں اندازِ نشست تو وہی ہے جو Chughtai's Paintings میں A surrender میں ہے ۔ صرف پس منظر میں نولکھا کی عمارت کا زاویہ کسی قدر بدل گیا ہے اور چوکھنڈی سے ٹیک لگانے کی بجائے مرکزی کردار اپنے زانو کے سہارے جھک کر ذہنی تاثرات کا اظہار کر رہا ہے ۔ "مرقعِ چغتائی" کی یہ تصویر اس شعر کی تجسیم ہے :

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

"عمل چغتائی" میں عورت کی جگہ مرد کی شبیہ آ گئی ہے تو یہ اب اس شعر کی تفسیر ہے :

ریاضِ ہستی کے ذرّے ذرّے سے ہے محبت کا جلوہ پیدا
حقیقتِ گل کو تُو جو سمجھے تو یہ بھی پیماں ہے رنگ و بو کا

یہاں مجنوں تصویر کے کینوس سے سرک گیا ہے اور اس کی جگہ رحل اور قرآن نے لے لی ہے ۔ مطالب اور فضا کے اعتبار سے دونوں تصویریں ایک دوسرے سے الگ ہیں لیکن نولکھا کی جھلک اور اندازِ نشست کے اعتبار سے دونوں میں فوٹو گرافی کا ایک ہی زاویہ استعمال ہوا ہے ۔

٦

"عملِ چغتائی" میں فنکار نے اظہار کا ایک اور ذریعہ بھی اختیار کیا ہے ؛ وہ علامت کا بے دریغ استعمال ہے ۔ "مرقعِ چغتائی" میں چند تصویروں میں اس کا کامیاب اظہار ہوا تھا ۔ یہاں یہی فنی ذریعہ بکثرت استعمال ہوا ہے ۔ "مرقعِ چغتائی" میں "رو میں ہے رخشِ عمر . . ." والی تصویر اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں چغتائی نے شاعر کا بیان کردہ استعارہ استعمال کرنے کی بجائے اپنی علامتوں سے کام لیا تھا ۔ "عمل چغتائی" تک آتے آتے چغتائی کو اپنے فن پر زیادہ اعتماد ہوتا گیا اور اب وہ ایک مشاق اور

شعری تجربے سے سرشار شاعر کی طرح علامتوں کے استعمال میں مہارت کا ثبوت دیتا ہے۔ 'مرقع' شاعر کے فن کی ابتدائی حالت کو ظاہر کرتا تھا، ''عملِ چغتائی'' فن کی معراج کو ظاہر کرتا ہے۔ یہاں علامتی انداز زیادہ گہری اور پائدار مغربیت اختیار کر گیا ہے۔ اب فن کار کو پس منظر اور پیش منظر میں علامتی تعلق پیدا کرنے کا فن آ گیا ہے۔ اس کے فن کے ابائی اثرات اقلیدسی شکلوں کو زیادہ مؤثر طور پر مرتسم کرتے تھے لیکن ان میں گہرائی کی کمی تھی۔ اب یہ اقلیدسی شکلیں تصویروں کی فضا سے نہیں، ان کے باطنی معانی سے ہم آہنگ ہیں۔

چغتائی علامتوں کی یکسانی کو توڑنے کے لیے طرح طرح کے تجربے کرتا ہے۔ مثلاً 'مقدس ہالے' کو لیجیے۔ اہم شخصیتوں کے سر کے گرد ہالہ بنانے کا شوق اطالوی مصوّروں کی طرح چغتائی کو بھی ہے۔ چغتائی نے شخصیتوں کے سروں کو تقدس کا جامہ اس طرح پہنایا ہے کہ اقلیدسی اشکال کو سر کے گرد ایک خاص حلقے کی سی شکل دے دی ہے۔ سلطان ٹیپو کے سر کے گرد سرخ ہالہ ہے لیکن اس کے پس منظر میں توپ کا پہیہ اقلیدسی بناوٹ کے ساتھ ہم آہنگ ہے، جس سے تصویر کا درمیانی حصہ فوکس میں آ گیا ہے۔ ''انجمن آرا'' میں نورجہاں کے سر کے گرد درخت کا سرخ جھاڑ روایتی ہالے کا بدل ہے۔ ''پُرشکوہ'' کے زیرِ عنوان شہزادہ سلیم کی تصویر میں سر کے گرد کتھئی رنگ کا ہالہ ہے، لیکن اس کی Composition کو ہاتھی کی سیاہ اور پُرجلال شبیہ سے مزیّن کر کے عظمت و جبروت والے عنصر کو ابھارنے میں مدد لی گئی ہے۔ انسان کے مادی جسم اور ہاتھی کی جسامت کے درمیان تقابل قائم کر کے قوت کی لامحدودیت کا شعور ابھارا گیا ہے۔

ہاتھی کی علامتی حیثیت چغتائی کی نظروں میں بہت ہے: وہ شان و تجمّل کے اظہار کے علاوہ اس سے تصویر میں توازن پیدا کرنے کا کام بھی لیتا ہے۔ کبھی کبھی یہی مقصد ہالے کی بجائے دوپٹے یا پگڑی سے بھی حاصل کیا گیا ہے۔ نسوانی کردار میں ہاتھی کے نقش کو ایک دوسرے

اور مختلف انداز میں برتا گیا ہے ۔ ''رخِ زیبا'' کی شہزادی (مستقبل کی علامت) کے سر کے پیچھے پتھر کی جڑت میں ہاتھی کی لیلگوں تصویر ہے (یہاں ایک بار پھر قلعہ ' لاہور کا دیواری نقش کام آیا ہے) ۔ سونڈ اور شہزادی کی ناک کے درمیان تناسب ہے ۔ اس کے علاوہ شہزادی کے پوز اور ہاتھی کے پوز میں بھی ایک ربط ہے ۔ اس سے انسان اور جانور کے تجمّل میں تقابلی احساس ابھارنے کا کام لیا گیا ہے ۔ فنی لحاظ سے یہاں بھی وہی ضرورت درپیش تھی جس کا اظہار شہزادہ سلیم والی تصویر میں ہوا تھا ۔ زبیدہ خاتون کی تصویر اور ہارون الرشید کی شبیہ میں چہرے مہرے اور اندازِ تجمّل کی مماثلت ہے ۔ زبیدہ خاتون خاموش کھڑی ہے ، اس کی تصویر کے پس منظر میں قالین آویزاں ہے جس پر بُنت کے درمیان ہاتھی کی شبیہ ساکن صورت میں ہے ۔ ہاتھی اور ملکہ دونوں استادہ ہیں ۔ زبیدہ خاتون کے چہرے کی جلالت کے مقابلے میں سراپے کا محکم اندازِ استادگی ، ہاتھی کے نقش کے ساتھ تقابل کا رنگ لیے ہوئے ہے ۔ گویا یہاں بھی علامت سے تناسب اور تقابل ہی کا کام لیا گیا ہے ۔

شرف النسا کی تصویر میں یہ مقصد ستون کے نقش و نگار سے حاصل ہوا ہے ۔ ستون کا درمیانی مخروطی نقش عظمت کی دلیل ہے ۔ نقش کو متوازن کرنے کے لیے کتاب اور تکیے کا غلاف شوخ رنگوں میں ہے ۔

چغتائی کے ہاں ہاتھی کے بعد عظمت کی دوسری علامت فراعین کے مجسمے ہیں ۔ انھیں انسان کے داخلی احساسِ عظمت کی علامت کے طور پر دکھایا گیا ہے ۔ یہ پتھر کے بت چغتائی کے احساسات کو بعض نرالے راستے دیتے ہیں ۔ ہندوانہ تصاویر میں سورتیاں بھی چغتائی کے اسی داخلی روبے کی وضاحت کرتی ہیں اور ان سے بھی وہی کام لیا گیا ہے جو فراعین کے مجسموں سے ۔ Chughtai's Paintings میں ایک تصویر بعنوان A piecc of stone درج ہے ۔ اس میں پیش منظر میں ایک بہت بڑا بت استادہ ہے جسے دھندلی روشنی میں دکھایا گیا ہے ۔ اس کے پیچھے ایک پجاری پاؤں پکڑے بیٹھا ہے ۔ پجاری کا داخلی ردِ عمل یہی ہے کہ بت زندہ ہے ۔ بت کو سانے

کے جلو میں پیش کرکے یوں نمایاں کیا گیا ہے کہ وہ زندہ محسوس ہوتا ہے ۔ اس طرح بت پجاری کے داخل کا خارجی روپ ہو جاتا ہے ۔ ''عملِ چغتائی'' پر نظر ڈالیں تو فراعین کے مجسمے یہی ضرورت پوری کرتے ہیں ۔ ''انسان اور شیطان'' میں تصویر کے درمیان فرعون کا مجسمہ ہے جو شیطانی خودی کی علامت ہے ۔ بائیں جانب ایک برہنہ مرد ہے جس کے سر پر چھت کا پورا بوجھ پڑا ہوا ہے ۔ مجسمے کے ہاتھ میں شاخ ہے ، اس سے مرد کے جنسی اعضا کو پوشیدہ کیا گیا ہے اور یہ جنسی بیداری کی علامت بھی ہے ۔ مجسمے کے بائیں پہلو میں پاس ہی ایک پرندے کی شبیہ ہے جو تصویر کو دیومالائی روپ دیتی ہے ۔ دائیں جانب برہنہ عورت کھڑی ہے جس کا سر حجاب سے جھکا ہوا ہے ۔ مجسمے کے گلے میں سانپ بھی ہے اور پاؤں تک پھیلا ہوا لباس حجاب و بے حجابی کے درمیان نہاں جذباتی تضاد کو ظاہر کرتا ہے ۔ اس طرح فرعون کا مجسمہ ایک سے زیادہ علامتی پرت رکھتا ہے ۔

''عظمتِ آدم'' میں زمین سے چھت تک عظیم بت پورے شاہانہ مصری لباس میں کھڑا ہے ۔ پیش منظر میں رومی بازو پھیلائے ہوئے ہے ۔ یہ رومی پیر قد کاٹھ میں فرعون سے نصف ہے اور دور پس منظر میں اقبال مختصر پیکر میں سیڑھی پر بیٹھا مطالعے میں محو ہے ۔ عمارت کی شوکت ، انا کی عظمت ، مفکرین کے ذہن اور جسمانی پیکر کے درمیان فاصلوں کو جس چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے وہ چغتائی سے خاص ہے ۔ پس منظر میں مستطیل اور تکونوں کی وافر مقدار انسانی سیرت کے پرپیچ گوشوں کو ظاہر کرتی ہے ۔ تصویر کے کرداروں اور ماحول کے درمیان علامتی رشتہ اسے نئی معنویت عطا کرتا ہے ۔

چغتائی کی پسندیدہ علامتوں کو دیکھا جائے تو ان میں سے بے جان اشیاء میں فانوس ، دیا ، صراحی ، گلدان ، تسبیح ، آئینہ ، میک اپ باکس ، محمل ۔ پرندوں میں شاہین ، بلبل ، گدھیں ، کبوتر اور طوطے ۔ جانوروں میں

اُونٹ اور گھوڑا ۔ نباتات میں نرگس ، گلاب ، موتیا ، سرو ، شیشم ، بلوط ۔ عمارتوں میں جھروکے ، شہ نشین ، خندقیں ، قلعے ، برج اور محلات ۔ اور مناظرِ قدرت میں صبح ، شام ، رات ، چاندنی ، صحرا ، جنگل ہی کو برتری حاصل ہے ۔ اس ماحول میں چغتائی کی پھولوں اور پودوں سے شیفتگی سب پر حاوی ہے ۔ درختوں ، پتوں ، پھولوں اور پھلوں کو چغتائی نے جس کثرت سے پیش کیا ہے اس سے اس کے ذاتی شغف کا اندازہ ہوتا ہے ۔

۷

فضا پر غور کیا جائے ، جو ان اشیا سے ظہور پزیر ہوتی ہے ، تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ چغتائی کو شہروں کی ہاہمی سے زیادہ سروکار نہیں ۔ وہ ماضی پرست رومانی ہے ۔ جدید ذرائعِ رسل و رسائل اس کی ذہنی زندگی سے خارج ہیں ۔ وہ گرد و پیش کو رومانی زاویے سے دیکھتا ہے ۔ اسے گھوڑے اور اُونٹ تو نظر آتے ہیں مگر موٹر اور ریل گاڑی نظر نہیں آتی ۔ صرف کہیں کہیں جدید انسان کی وضع قطع کے دھندلے سے نقش ملتے ہیں ۔ یہ نقش کسی سالم تصویر کا روپ نہیں دھارتے ۔ مصوّر کا ہیرو مغل دور کا باشندہ ہے جسے اُنھی آداب و رسوم سے سروکار ہے جو قرونِ وسطیٰ میں مسلمان اپنائے ہوئے تھے ۔ وہ مسلمانوں کے ماضی کی عظمت کا مرثیہ خواں ہے ۔ ماضی پرستی کے اس رجحان کے علاوہ اسے اپنے زمانے کے صرف چند مناظر پسند ہیں ۔ اسے صرف وہ جدید لوگ لبھاتے ہیں جو جدید تہذیبی زندگی سے نا آشنا ہوں ، اسے وہی لوگ پسند ہیں جو دیہاتی یا صحرائی ہوں ۔ ''عملِ چغتائی'' میں مغل تمدن کی چھاپ سے باہر کشمیری عورتوں اور مردوں کی شبیہیں اور شاہین ہاتھ میں اُٹھائے سرحد کے باشندے ملتے ہیں ۔ جدید شخصیتوں کی تعداد چغتائی کے پورے ذخیرۂ تصاویر میں نہایت محدود ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بعض خدوخال اور بعض غیر معمولی چہرے چغتائی کو خاص طور پر پسند ہیں اور وہ ان کی تصاویر میں بار بار آتے

ہیں۔ "مرقع چغتائی" کی تصویر :

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

میں شمع کے سامنے کھڑا ہوا مردِ بزرگ اپنے انھی خدوخال کے ساتھ چغتائی کی کئی دوسری تصویروں میں بھی ہے۔ "عملِ چغتائی" میں وہ مرشد رومی ہے، "شیطان اور درویش" میں شاہ کے پاس کھڑا ہوا درویش ہے، "مردِ مومن" میں وہ ایسا انسان ہے جس کے چاروں طرف شیطانی قوتیں اپنی طرف متوجہ کرنے پر کمربستہ ہیں۔ یہی شخصیت "امامتِ جہاں" میں بچے کی تربیت کرنے والا بزرگ ہے۔ "خرقہ پوش" میں بھی یہی پیر جلوہ فرما ہے۔ دادی اماں کا کردار بھی عید کا چاند دیکھ کر خوش ہوتا ہے اور "مرقع چغتائی" میں براجمان ہے۔ لیکن وہاں سے نکل کر "عملِ چغتائی" میں بھی وارد ہوا ہے۔ "ہفت کشور" کی بوڑھی اماں وہی دادی اماں ہی تو ہے۔ ظاہر ہے یہ چہرے چغتائی نے اپنے گرد و پیش سے اخذ کیے ہیں لیکن ان کے لباس اور ان کے ماحول کو ایرانی اور مغل مصوری کی فضا سے مربوط کردیا ہے۔ اس عمل میں بعض اوقات چغتائی اقبال کی بنائی ہوئی لیک سے بھی الگ ہو جاتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک مسلمانوں کی عظمت کا نشان "ہلال نما خنجر" ہے مگر چغتائی اسے تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ہلالی خنجر دورِ زوال کی یادگار ہے۔ عربوں کے دورِ عروج میں خنجر سیدھا ہوا کرتا تھا۔ "عملِ چغتائی" کی جملہ تصاویر میں تلوار ہمیشہ سیدھی ہے۔

چغتائی ایرانی اثرات کے علاوہ عربی اثرات کو بھی سمونے کے قائل ہیں۔ ان کے صحرا لاہور کی سماجی زندگی کے خلاف جذباتی بغاوت ہی نہیں، وسیع تر فضا کی تلاش و جستجو کا استعارہ بھی ہیں۔ اونٹ اور محمل، لیلیٰ اور مجنوں اس اظہار کی بیرونی صورتیں ہیں۔ "مرقعِ چغتائی" کی تصویر :

جب بہ تقریبِ سفر یار نے محمل باندھا
تپشِ شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا

میں لیلیٰ اکیلی بیٹھی ہے ۔ اونٹ گردن اٹھائے سوچ میں گم ہے ۔ محمل پس منظر میں ہے ۔ یہی محمل ''ناقۂ لیلیٰ'' میں بھی ہے ۔ حتیٰ کہ محمل کے نقش و نگار بھی یکساں ہیں ۔ یہاں اونٹ گردن نیوڑا کر لیلیٰ اور مجنوں کو آمنے سامنے دیکھ رہا ہے ۔ چغتائی نے شعرِ اقبال کی مدد سے اپنی ہی جذباتی زندگی کا ایک خلا پُر کیا ہے ۔ یہ تصویر اقبال کے شعر کی عکاسی ہی نہیں ، بلکہ چغتائی کی ایک ناگزیر داخلی ضرورت کو بھی پورا کرتی ہے ۔

۸

چغتائی کا عاشق ، مردِ قلندر ، منصور حلاج او مردِ مومن ایک ہی وحشت خیز جذبے کا اظہار ہے ۔ اس لیے ان کی باہمی شباہت میں حیرت انگیز مشابہت پائی جاتی ہے ۔ یہ مشابہت چہرے کے آثار چڑھاؤ کے ذریعے کہیں چشمِ خمار آگیں ہے تو کہیں وحشت بے پایاں ، کہیں سرشاری و خود فراموشی کا طلسم ہے تو کہیں انسانی انا کا سجیلا روپ ۔

چغتائی کے ہاں مردِ مومن کی خوبصورت ترین شبیہ ایچنگ (کندہ کاری) کے فنی ذریعے سے آئی ہے ۔ مردِ حر پابندِ سلاسل ہے مگر پابندیوں سے بے نیازی جسم کے ہر ہر عضو سے ظاہر ہے ۔ یہ پیکرِ سرشار جسمانی توانائی کے علاوہ داخلی آزادی کا بھی مظہر ہے ۔ آس پاس کھڑے انسانوں کے اَن گنت چہروں کی بھی اسے پروا نہیں ۔ عمر اور تجربے نے کمر کو جھکا دیا ہے لیکن توانائی سینے اور پیٹ کے Muscles میں نمایاں ہے ۔ چہرے کے خط و خال میں شانِ بے نیازی اور غور و فکر کے علاوہ سرخوشی و بے باکی کے ملے جلے تاثرات ہیں ۔ پوری شبیہ جلالی صفات کی مظہر ہے اور چغتائی نے اسے خطوط کے ذریعے حاصل کیا ہے ۔ چغتائی کے ہاں باریک خط بذاتِ خود بہت بڑی ریاضت ہے ۔ اس کے فن کا امتیازی وصف بھی باریک خط کا قادرانہ استعمال ہے ۔ ابتدا میں چغتائی کا فن مخروطی انگلیوں ، باریک خطوط اور لباس کی سج دھج کی وجہ سے عام ناظرین کے لیے کشش کی چیز تھا ۔

رفتہ رفتہ جب چغتائی کے فن پر توجہ ہونے لگی تو اس کے 'مو قلم کی باریکی ماہرین فن سے بھی تحسین حاصل کرنے میں کامیاب ہوئی ۔ باریک خطوط کا کمال کندہ کاری میں پوری وضاحت سے آیا ہے ۔ ''عمل چغتائی'' میں کندہ کاری کے تین نمونے ہیں ۔ اقبال کی تصویر کے علاوہ 'مرد حر' اور 'مسجد قرطبہ' میں کندہ کاری ہی کو ترسیل کا وسیلہ بنایا ہے ۔ دھات کی پلیٹ پیچیدہ اور ''از مو باریک تر'' اقلیدسی پس منظر اور رنگ کے سیلاب کی تاب نہیں لا سکتی ، اس لیے یہاں چغتائی کی انتخابیت پس منظر میں ایک آدھ سرسری نقش بنانے پر منحصر ہے ۔ چغتائی نے ایک مغربی فنی ذریعے کو اس کی تمام تر محدودیت کے ساتھ قبول کیا ہے ۔ یہاں اس کی توجہ پس منظر کو معمولی خاکے کے طور پر ظاہر کر کے پیش منظر پر مرکوز ہوئی ہے ۔ ''مسجد قرطبہ'' کی عظمت کو پوری عمارت کے طور پر نہیں بلکہ نصف محراب کے طور پر نقش کیا گیا ہے ۔ چغتائی نے کیمرہ مین کی آنکھ سے مشاہدہ کیا ہے اور اس عظمت کو مشخص کیا ہے جو مسجد قرطبہ کی محرابوں میں جلوہ فگن ہے ۔ فانوس اور سیڑھی کے اضافے نے عمارت کی بلندی کو ابھارا ہے ۔ پس منظر میں عمارت کا پست حصہ بھی محراب کی وسعت اور بلندی کو مزید تقویت دیتا ہے ۔ عمارت کا محدود محرابی حصہ پورے تاثر کو منتقل کرنے کے کام آیا ہے ۔ اس تاثر میں مزید گہرائی اور واقعیت کے اضافے کے لیے گہرے اور ہلکے خطوط کی قطع و برید سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے ۔ چغتائی نے دھات کو کاغذ کی طرح نرم اور ملائم بنا کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے لیے ایک نیا میدان دریافت کر لیا ۔

۹

وہ ایک مضطرب فن کار ہے جو کسی ایک صنف مصوری کا پابند نہیں اس لیے اس نے اپنے آپ کو کندہ کاری کی محدود دنیا میں گرفتار کر کے نہیں رکھا ۔ اس کے فن کا دوسرا وسیع تر رقبہ رنگوں پر مشتمل ہے ۔ رنگ بھی چغتائی کی گرفت میں موم بن جاتا ہے ۔ وہ اُن مصوروں میں سے

نہیں جو اپنی ذات کے داخلی روپ کو جامد کر کے کسی ایک ہی رنگ کے اسیر ہو جاتے ہیں - اس کے ہاں رنگوں کا تنوع ہے- وہ رنگوں کے لئے نئے Permutation اور Combination بناتا چلا جاتا ہے - بلکہ چغتائی کو وہ رنگ زیادہ محبوب ہیں جو دوسرے مصوّروں کو عاجز اور بے دست و پا کر دیتے ہیں - گلابی رنگ سب سے زیادہ بھدا اور ناقابلِ گرفت رنگ سمجھا جاتا ہے مگر چغتائی نے گلابی رنگ کو بڑے اعتماد سے استعمال کیا ہے - اسی طرح کتھئی رنگ کے مختلف شیڈ بھی چغتائی کے راستے میں رکاوٹ نہیں - وہ تصویروں میں ان رنگوں کو متوازن کرنے کے طرح طرح کے نرالے انداز اختیار کرتا ہے - گلابی رنگ کے بعد دوسرا حوصلہ شکن رنگ سبز ہے - ''عمل چغتائی'' میں اس رنگ کے ایک سے زیادہ ترتیبی شیڈ پائے جاتے ہیں - سبز رنگ کے پھیلاؤ میں لپکنے والی بے کیفی مصوّروں کے لیے دردِ سر کا باعث بنتی ہے - چغتائی نے رنگ کی اس یکسانی کو خطوط کے آہنگ اور روشنی اور سائے کے امتزاج سے کچھ یوں توڑ دیا ہے کہ سبز رنگ اس کی تصاویر کا سب سے زیادہ مؤثر رنگ قرار پاتا ہے - چغتائی رنگوں کے نئے نئے شیڈ دریافت کرنے میں ماہر ہے -

چنانچہ ''داستان گو'' میں تاج محل کو چاندنی رات میں دکھایا ہے - پیش منظر میں درخت پر بیٹھی مورنی تاج کی خارجی تجسیم ہے - یہ مورنی تصویر کے گرد ایک فریم کی صورت میں معلّق ہے - جس طرح Chughtai's Paintings کی پہلی تصویر For Love کی خمیدہ قامت خاتون کا جسمانی جھکاؤ تصویر کو ارتکاز عطا کرتا ہے ، اسی طرح مورنی نے تاج کو اپنے پروں میں سمیٹ رکھا ہے اور سارے تاثر کی جان چاندنی کا دلکش رنگ ہے -

''غلام لڑکی'' ایک حبشی عورت کا چہرہ ہے - چہرے کی سیاہی کو سرخ لباس اور کتھئی چادر سے متوازن کیا گیا ہے - پس منظر میں چاند کا ہالہ اور مضبوطی سے جائے ہوئے بالوں میں ستاروں کی شکل میں پنیں - چہرے کا تاثر اس عزم کا اظہار ہے کہ یہ غلامی زیادہ دیر تک قائم

نہ رہے گی :

من بہ سیمائے غلاماں فرِ سلطاں دیدہ ام
شعلۂ محمود از خاکِ ایاز آید بروں

ہاتھوں میں نیلے سلیبر رنگوں کے تسلسل کو قطع بھی کرتے ہیں اور غلام لڑکی کے پروفیشن کی علامت بھی ہیں ۔ ظاہر ہے رنگوں کا تناسب انا کی بیداری کے تاثر کو گہرا کرنے کے کام آیا ہے ۔ حالانکہ عام حالات میں سرخ رنگ محض جذبے کی حدّت کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے لیکن چغتائی نے اس سے دھیمے جذبے کے اظہار کا کام لیا ہے ۔

"عملِ چغتائی" کی تیسری اہم تصویر "اخترِ صبح" ہے ۔ اس تصویر میں چغتائی نے رنگوں کے علاوہ انتخابیت کو بھی مہارتِ فن کے ساتھ برتا ہے ۔ نیلگوں آسمان کی رنگت اُس سلیٹی رنگ سے مختلف ہے جو تاج میں استعمال ہوئی تھی ۔ کونے میں ایک ستارہ اور صحرا کی وسعت میں سفیدۂ صبح کے آثار ۔ پیش منظر میں اونٹ جس کا منہ آسمان کی طرف اٹھا ہوا ہے ۔ یہ اونٹ سفر کی علامت بھی ہے اور عمل اور حرکت کا استعارہ بھی ۔ ایک گم کردہ منزل کے لیے اس سے بہتر کنایہ کیا ہو سکتا تھا ؟ اونٹ پر ایک خاتون سوار ہے جس کے لبادے کا طویل حصہ نظر آ رہا ہے ۔ سر اور جسم کجاوے کے پیچھے ہے ۔ عورت نظروں سے اوجھل ہے ، عورت اس تصویر کا بنیادی کردار ہے جسے ناآگہی کا ملال ہے ۔ لیکن یہی عورت تصویر سے غائب ہے ۔ تاہم اس کے بغیر بھی تصویر اپنی جگہ پر مکمل ہے ۔

یہاں چغتائی نے قطع و برید کے علاوہ روایتی میناکاری کو بھی خیرباد کہہ دیا ہے ۔ پس منظر کی باریکیوں کا شائق چغتائی کندہ کاری کی منزل سے گزرنے کے بعد اشیا کو غائب کرنے کا فن بھی جان گیا ہے ۔ اس نے رنگوں سے فضا تعمیر کرنے کا سلیقہ بھی دریافت کر لیا ہے ۔ ایسے میں وہ اپنے پسندیدہ پودے بھی بھول جاتا ہے ۔ پوری تصویر میں نباتاتی چیز صرف چند درخت ہیں اور وہ بھی اونٹ کے پیکر کو متوازن

کرنے کے کام آتے ہیں ورنہ صحرا کی فضا نیلے ، زرد ، سبز اور مٹیالے رنگ سے مکمل ہوگئی ہے اور اسے کسی بیرونی سہارے کی ضرورت نہیں رہی -

۱۰

مغل فنِ تعمیر کا دل دادہ چغتائی ، شہزادیوں اور شہزادوں کا رسیا چغتائی ، اپنے رومانی طرزِ احساس کو بیدار رکھتے ہوئے بھی مرقع غالب کے چغتائی سے مختلف ہو چکا ہے - علامتی طریقِ کار نے چغتائی کے فن کو ایک ایسی نہج پر ڈال دیا جہاں اس کی تصویر محض ایک روحانی واردات یا وجدانی تجزیہ نہیں بلکہ فن کار کے ذہن میں ایک اعلیٰ مقصد ہے - اب اس کی تصاویر کی پُرسکون فضا میں عظمت و جلالت کے آثار شامل ہوگئے ہیں - اب اس کے ہاں ماضی کو حال کے مسائل سے منسلک کرنے کا رجحان بھی ہے - قرآن ، گلدان ، کتاب ، تسبیح اور آئینہ ، مزدور ، کسان ، غلام اور آزاد ، کشمیر اور مظلوم وہ زندہ مسائل ہیں جنھیں چغتائی نے اپنے رومانی طرزِ فکر کے باوصف موضوع بنایا اور مادی حقائق سے مربوط بھی کیا - فن برائے فن سے آغاز کرنے والا چغتائی ''عملِ چغتائی'' میں فن برائے زندگی کی منزل پر آ گیا ہے - اسے ''عملِ چغتائی'' میں کرشن کی گوپیوں کے جسمانی خط و خال میں لذت کی جستجو نہیں - اب رنگوں کا اپنا حسن فی ذاتہ دلکش نہیں رہا - چغتائی بنیادی مقاصد کو پیش نظر رکھ کر پس منظر کو علامتوں کے حوالے سے تیار کرتا ہے اور یہی منزل اس کے فن کی جاذب ترین تکمیلی منزل ہے -

● ● ●

میرزا ادیب

۱۲

پیغمبرِ فن

میں جب وہاں پہنچا تو دیکھا کہ سہ منزلہ عمارت کے سامنے، تین طرف پھیلے ہوئے خیمے کے اندر سو کے قریب کرسیاں نصف دائرے میں بچھی ہیں مگر سب کی سب خالی پڑی ہیں اور یہ منظر دیکھ کر مجھے اتنا صدمہ پہنچا کہ میں ایک ڈیڑھ منٹ تک وہیں کھڑا رہا۔ حیران و پریشان ایک قدم بھی آگے نہ بڑھا سکا۔ آخر انھوں نے پہلے کب میرا انتظار کیا تھا کہ آج کرتے؟

مجھے یاد نہیں کہ میری زندگی کا کوئی دور ایسا بھی گزرا ہے جب میں نے اُن کی خدمت میں حاضر ہو کر بھرپور ملاقات کی آرزو اپنے دل میں نہ پائی ہو۔ اور غالباً وہ پہلا موقع تھا جب مجھے اُن سے ملنے کی توقع نے بے چین کر دیا تھا۔ میں بھاٹی دروازے کے اندر محلہ ستھاں میں رہتا تھا اور اسلامیہ ہائی سکول بھاٹی گیٹ میں پڑھتا تھا۔ ایک روز میرے ایک ہم جماعت نے اُردو کی کتاب مجھے دینے کے لیے اپنا بستہ کھولا تو مجھے اس میں ایک رسالہ بھی نظر آ گیا۔ میں نے وہ رسالہ فوراً اُٹھا لیا اور اس کی ورق گردانی کرنے لگا۔

یہ رسالہ ''مخزن'' تھا۔ ''مخزن'' پہلی مرتبہ سنہ ۱۹۰۰ع میں

شیخ عبدالقادر کی زیرِ ادارت شائع ہوا تھا اور چند سال شائع ہونے کے بعد بند ہوگیا تھا ۔ اب یہ رسالہ دورِ ثانی کے مرحلے میں سے گزر رہا تھا ۔ مجھے شروع ہی سے رسائل و جرائد سے دلچسپی تھی اور میں کوشش کرکے موقت الشیوع رسائل و مجلات کا مطالعہ التزاماً کیا کرتا تھا ۔ ''مخزن'' کا پرچہ دیکھ کر تو میں بے قرار ہوگیا کیونکہ اس سے پیشتر میں نے اس کا کوئی نمبر نہیں دیکھا تھا ۔

''یہ تمھیں کہاں سے ملا ہے ؟'' میں نے اپنے ساتھی سے پوچھا ۔

''ملنا کہاں سے تھا ۔ یہ ہمارا اپنا پرچہ ہے ۔''

''اپنا پرچہ ہے کیا مطلب ؟''

''میرے ابا جان اس کے مالک ہیں اور ابوالاثر حفیظ جالندھری اس کے ایڈیٹر ہیں ۔''

''کہاں سے نکلتا ہے ؟'' میں نے سوال کیا ۔

''ہمارے گھر سے ۔ ہمارا گھر بھاٹی دروازے کے اندر ہے ، دروازے سے کچھ دُور ۔ تم نے نہیں دیکھا ؟''

مجھے اس بات پر بڑی حیرت ہوئی کہ ''مخزن'' کا دفتر بھاٹی دروازے کے اندر واقع ہے اور مجھے اس کا علم ہی نہیں ۔ اس روز میرے دوست نے وعدہ کر لیا کہ وہ چھٹی کے وقت مجھے اپنے یہاں لے جائے گا اور اپنا گھر دکھا دے گا ۔ چنانچہ اس نے اپنا وعدہ پورا کیا اور چھٹی کے وقت مجھے اپنے گھر لے گیا ۔ اس وقت دفتر میں اس کے والد صاحب ایک کرسی پر بیٹھے تھے اور کسی رجسٹر پر جھکے ہوئے کچھ پڑھ رہے تھے ۔ میرے دوست نے میرا تعارف کرایا اور جب اس کے والد صاحب کو یہ معلوم ہوا کہ مجھے بھی ادب سے گہری دلچسپی ہے تو وہ کافی خوش ہوئے ۔ انھوں نے ''مخزن'' کا ایک شمارہ مجھے دے کر کہا کہ ''جب تم تعلیم مکمل کر لو تو ہمارے پرچے کے لیے مضامین لکھنا ۔'' مجھے اس فقرے سے بڑی مسرت ہوئی اور میں نے رسالہ اپنے بستے میں احتیاط کے ساتھ رکھ لیا ۔

گھر آ کر میں نے شام سے پہلے پہلے سارا رسالہ پڑھ لیا ۔ اس

رسالے میں ایک صفحہ ایسا بھی تھا جسے میں دیر تک دیکھتا رہا اور جب رات کو سونے لگا تو اسی صفحے کو دیکھ رہا تھا۔

دوسرے دن میں نے اپنے دوست سے کہا: "تمھارے دفتر میں کون کون آتا ہے؟"

"سب آتے ہیں۔" میرے دوست نے یہ الفاظ کہہ کر مجھے مرعوب کر لیا۔

"سب کون؟" میں نے پوچھا۔

"حفیظ جالندھری، ہری چند اختر ۔۔"

اُس نے بڑے بڑے ناموں کی ایک فہرست سنا دی۔

"چغتائی صاحب بھی؟" مجھے خوب یاد ہے کہ جب میں نے یہ سوال کیا تھا تو میرے دل کی دھڑکن تیز ہوگئی تھی۔

"ہاں آتے ہیں عبدالرحمٰن چغتائی بھی۔ تم ان سے ملنا چاہتے ہو؟"

میں نے اثبات میں سر ہلا دیا۔

"اِس جمعرات کو وہ آئیں گے۔ اَور لوگ بھی آئیں گے۔ تم آ جانا چھٹی کے بعد۔" اِس خبر نے مجھے بے تاب کر دیا اور میں بڑے شوق سے جمعرات کا انتظار کرنے لگا۔ "مخزن" کا پرچہ الماری سے نکالا اور ایک بار پھر وہ تصویر دیکھنے لگا جس کے نیچے لکھا تھا:

"عملِ چغتائی"

اب ٹھیک طور سے نہیں بتا سکتا کہ وہ چغتائی صاحب کی کون سی تصویر تھی۔ دیکھوں تو پہچان سکوں گا کہ وہ کون سی تصویر تھی جسے میں نے اشتیاقِ فراواں کے ساتھ دیکھا تھا۔

تصویر کے نقش و نگار نے مجھے بے حد متاثر کر دیا تھا۔ جی چاہتا تھا کہ انھیں ہمیشہ دیکھتا رہوں اور تصویر میری آنکھوں کے سامنے ہی پڑی رہے۔

خدا خدا کر کے جمعرات کا سورج طلوع ہوا۔ میں وقت سے پہلے ہی سکول پہنچ گیا۔ اتفاق یہ ہوا کہ اُس دن میرا دوست سکول سے

غیر حاضر رہا ۔ میں نے چھٹی کا انتظار ہی نہ کیا اور سکول سے نکل کر اس کے گھر کے دروازے پر جا پہنچا ۔

میرے دوست نے مجھے دیکھ لیا اور فوراً مجھے اندر لے گیا ۔ اُس روز میں نے ابوالاثر حفیظ جالندھری کو دیکھا ، پنڈت ہری چند اختر کو دیکھا اور نہ جانے کس کس کو دیکھا ، مگر چغتائی صاحب کو نہ دیکھ سکا ۔ میرے لیے یہ ذاتی صدمے کی بات تھی کہ وہ کسی وجہ سے وہاں نہیں آئے تھے ۔

جب دوسرے دن سکول میں اپنے دوست سے ملاقات ہوئی تو میں نے اس سے پوچھا : ''چغتائی صاحب کیسے ہیں ؟''

وہ شاید میرا سوال نہیں سمجھ سکا تھا ، اس لیے حیران ہو کر میری طرف دیکھنے لگا ۔ میں نے سوال دہرایا تو بولا : ''بہت اچھے آدمی ہیں ۔''

''میرا مطلب ہے شکل صورت ۔''

''شکل صورت ؟ ـــ رنگ سانولا ہے اور . . . اور ۔'' وہ بے اختیار ہنس پڑا ۔ جب اُس کی ہنسی رُکی تو کہنے لگا :

''ان کی آنگلیاں موٹی موٹی ہیں ـــ بہت موٹی موٹی جیسی کاریگروں کی ہوتی ہیں ۔''

''تو اس میں ہنسنے کی بات کیا ہے کہ چغتائی صاحب جو اتنے بڑے آرٹسٹ ہیں آن کی آنگلیاں کاریگروں کی طرح موٹی موٹی ہیں ۔''

دو تین لمحے خاموشی رہی ۔ پھر میں نے کہا :

''ان کی آنگلیاں موٹی موٹی ہوں یا پتلی پتلی ، اس سے کیا فرق پڑتا ہے ۔ میں ضرور ان سے ملوں گا ۔''

''آ جانا پرسوں ترسوں ۔ میں ان سے ملا دوں گا ۔'' مگر اپنے اس دوست کے گھر تین چار مرتبہ جانے پر بھی میں چغتائی صاحب سے ملاقات نہ کر سکا ۔

اُس زمانے میں چغتائی صاحب کی تصویریں ''نیرنگِ خیال'' کے خاص نمبروں میں چھپتی رہتی تھیں لیکن ''نیرنگِ خیال'' کے ایڈیٹر حکیم

یوسف حسن صاحب سے تعارف نہیں تھا اور میں یہ بھی نہیں جانتا تھا کہ اس رسالے کا دفتر کہاں واقع ہے ؟

چغتائی صاحب کو دیکھنے کی آرزو اسلامیہ کالج میں جا کر پوری ہوئی اور وہ اس طرح کہ کالج کا میگزین ''کریسنٹ'' ملا تو اس کے سرورق پر چغتائی صاحب کے فنی نقوش سامنے آ گئے ۔ اس سرورق پر چغتائی صاحب نے صرف دو ہرن بنائے تھے ۔ ایک ہرن بیٹھا تھا اور دوسرا اس کے پاس کھڑا تھا ۔

میں نے معلوم کر لیا تھا کہ ڈاکٹر تاثیر ، جو کالج میں انگریزی کے پروفیسر ہیں ، چغتائی صاحب کے خاص دوست ہیں ۔ چنانچہ یہ سرورق بھی ڈاکٹر تاثیر ہی نے ان سے بنوایا ہوگا ۔ اس بات کی تصدیق تو ہوگئی مگر اب غور طلب مسئلہ یہ تھا کہ ڈاکٹر تاثیر سے کیسے کہا جائے کہ کسی دن چغتائی صاحب کے یہاں لے جائیں یا وہ کالج میں آئیں تو ان سے ملا دیں ۔ یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا ۔ ڈاکٹر تاثیر بزمِ فروغِ اُردو کے صدر تھے بلکہ وہی اس کے روح و رواں تھے اور وہی طالب علموں سے مختلف ادبی موضوعات پر مقالات لکھواتے تھے ۔ اس سلسلے میں مقالہ نگاروں کو مناسب ہدایات بھی دیتے تھے اور مقالات کی نوک پلک بھی درست کرتے تھے ۔ مجھے بھی انھوں نے ایک موضوع پر لکھنے کے لیے کہا ۔ جب میں نے مقالہ لکھ لیا تو انھوں نے دیکھ کر فرمایا : ''ٹھیک ہے ، اگلی میٹنگ میں پڑھنا ۔''

موقع غنیمت تھا ۔ میں نے کہا : ''ڈاکٹر صاحب ! چغتائی صاحب کالج میں آئیں گے کبھی ؟''

''کیوں کیا بات ہے ؟''

''ان سے ملنا چاہتا ہوں ۔''

''شاید چند روز تک آئیں'' اور واقعی چند روز کے بعد میں نے چغتائی صاحب کو دیکھ لیا ۔ میں کالج کے برآمدے میں کھڑا ''کریسنٹ'' کے بورڈ پر ایڈیٹر صاحب کی یہ تحریر پڑھ رہا تھا : ''پرچے کے نئے شمارے

کے لیے مضامین کی ضرورت ہے'' کہ ڈاکٹر تاثیر ، چغتائی کے ساتھ پرنسپل صاحب کے کمرے میں چلے گئے ۔ میں اندر تو جا نہیں سکتا تھا ، کمرے کے باہر ان کا انتظار کر سکتا تھا اور یہی کام میں نے کیا ۔

دس بارہ منٹ کے بعد چپراسی نے چق اٹھا دی اور ڈاکٹر صاحب نے مجھے دیکھ لیا ۔ انھوں نے ہاتھ کے اشارے سے مجھے اپنی طرف بلایا ۔ میں اُن کے پاس پہنچ گیا اور سلام علیکم کہہ کر ادب و احترام کے ساتھ ایک طرف کھڑا ہوگیا ۔

''چغتائی صاحب ! یہ ہیں ادیب — اور نام بھی میرزا ادیب ہے ۔''

مجھے اُمید تھی کہ چغتائی صاحب بڑی گرم جوشی کے ساتھ مجھ سے مصافحہ کریں گے ۔ مجھ سے پوچھیں گے کہ کیا کچھ لکھا ہے اور آج کل کیا لکھ رہے ہیں ۔ جب کوئی نامور ہستی اپنے کسی عقیدت مند سے ملتی ہے تو آغازِ گفتگو اسی انداز سے ہوتا ہے ۔ مگر چغتائی صاحب نے تو کمال ہی کردیا ۔ مجھ پر ایک سرسری سی نظر ڈالی اور ڈاکٹر صاحب سے مخاطب ہوکر کہا :

''ڈاکٹر صاحب ! اپنے شاگردوں کو ادیب بنانے کا آپ نے ٹھیکہ لے رکھا ہے ؟'' اور یہ کہہ کر آگے بڑھ گئے ۔ میں بھونچکا سا وہیں کھڑا رہ گیا ۔

کالج کے زمانے میں ان سے اَور کوئی ملاقات نہ ہو سکی اور میں یہ سوچتا ہی رہا کہ کسی دن چغتائی صاحب سے ملوں گا تو اُن سے بہت ساری باتیں کروں گا ۔ بہت کچھ کہوں گا اور بہت کچھ سنوں گا ۔

''ادبِ لطیف'' کی ادارت کے زمانے میں دو تین بار ان سے خط و کتابت ہوئی اور بس ۔ چودھری برکت علی خود ہی ان سے ملاقات کر کے ان کی پینٹنگ لے آتے تھے ۔

جب مجھے آل انڈیا ریڈیو سے ملازمانہ وابستگی حاصل ہوئی تو کچھ مدت کے بعد حمیدالمکی صاحب بھی بطور سٹاف آرٹسٹ کے وہاں آ گئے ۔ میں شعبۂ موسیقی میں کام کر رہا تھا اور حمیدالمکی صاحب بھی اسی شعبے

میں شامل ہوگئے - ایک روز اُن کے یہاں کوئی تقریب تھی، یا نہ جانے کیا تھا، کہ انھوں نے مجھے بھی اپنے گھر آنے کی دعوت دی اور گھر کا پورا پتا بھی بتا دیا -

اُن دنوں وہ کشمیری بازار کی ایک گلی میں رہتے تھے - مکان تلاش کرنے میں کوئی دقت پیش نہ آئی - حمید صاحب بڑی محبت سے ملے اور تھوڑی دیر کے بعد کہنے لگے :

''آئیے آپ کو چغتائی صاحب کے ہاں لے چلوں !''

''عبدالرحمٰن چغتائی صاحب کے ہاں ؟'' میں نے پوچھا -

''اور کون چغتائی ہیں !''

مجھے معاً خیال آیا کہ آج وہ حسرت پوری ہو جائے گی جو مدت سے میرے دل کی گہرائیوں میں پرورش پا رہی ہے ، اور قدرت نے یہ سنہری موقع دیا ہے -

حمید صاحب کے ساتھ میں بھی کمرے سے باہر آ گیا - چند قدم ہی چلے ہوں گے کہ ایک ایسی جگہ پہنچ گئے جہاں دیواروں پر ، فرش پر ، دیواروں کے ساتھ اور کُرسیوں کے اوپر تصویریں ہی تصویریں نظر آ رہی تھیں -

مجھے خوب یاد ہے کہ ہم ایک چھوٹے سے کمرے میں کھڑے تھے - اُس دن پہلے چغتائی صاحب کے چھوٹے بھائی عبدالرحیم چغتائی صاحب سے ملاقات ہوئی - انھوں نے بتایا کہ چغتائی صاحب اوپر ہیں - ابھی نیچے آ جاتے ہیں -

چنانچہ چغتائی صاحب نیچے آگئے اور انھوں نے آتے ہی حمید صاحب سے پوچھا :

''کیا حال چال ہیں ؟''

''جی ٹھیک ہوں - یہ ہیں میرے دوست میرزا ادیب ، ریڈیو میں میرے ساتھ کام کرتے ہیں - آپ کے عقیدت ــ''

"اچھا اچھا! اِن کو پہلے بھی کہیں دیکھا ہے۔" چغتائی صاحب نے حمید صاحب کا فقرہ بھی مکمل نہ ہونے دیا۔

"آپ نے مجھے اسلامیہ کالج میں دیکھا تھا۔ ڈاکٹر تاثیر میرے اُستاد ہیں۔ وہ۔"

"ہاں ہاں یاد آ گیا۔ ڈاکٹر تاثیر سے فیض حاصل کیجیے۔ بڑے کام کے آدمی ہیں۔" چغتائی صاحب نے نصیحت فرمائی۔

"جی میرے اُستاد ہیں۔"

"ہاں ہاں! اُستاد سے فیض حاصل کرنا چاہیے۔"

"میں آپ سے بھی فیض حاصل کرنا چاہتا ہوں۔" میں نے ذرا جرأت سے کام لیا۔

"میں کسی کو کیا فیض پہنچا سکتا ہوں؟"

اس کے جواب میں میں نہ جانے کیا کہنا چاہتا تھا کہ چغتائی صاحب نے خود ہی اس ڈیسک کی دراز کھولی جس کے اُوپر ایک بڑی پینٹنگ پڑی تھی۔ دراز کے اندر ایک ایسی پینٹنگ نظر آ رہی تھی جس کے رنگ ابھی تک گیلے تھے۔

"نئی پینٹنگ ہے" ۔ چغتائی صاحب نے فرمایا۔

میں نے شاید پینٹنگ اُٹھانے کے لیے ہاتھ بڑھایا ہی تھا کہ چغتائی صاحب نے دراز بند کردی۔

"ڈاکٹر تاثیر سے فیض حاصل کرو۔" چغتائی صاحب نے دوسری بار کہا اور اُس وقت کہا جب وہ کمرے سے باہر نکل رہے تھے۔

باہر آ کر میں نے حمیدالمکی سے کہا:

"یار! چغتائی صاحب سے باتیں نہیں ہوئیں۔"

"اِسی ملاقات کو غنیمت سمجھو۔ چغتائی صاحب زیادہ باتیں کرنے کے عادی نہیں ہیں" اور معاملہ ختم ہوگیا۔

چغتائی صاحب کو میں نے آج تک صرف بعض تقاریب میں دیکھا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کئی ایسی تقریبات میں شرکت کی ہو جن

میں "میں شامل ہی نہیں ہوا - بہرحال میں اس تقریب کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جس میں وہ نہ صرف شامل ہوئے تھے بلکہ اس کے صدارتی فرائض بھی انھوں نے ادا کیے تھے -

فیض احمد فیض راولپنڈی سازش کیس میں ہم سب سے الگ ہو کر پس دیوارِ زنداں اپنی زندگی کے شب و روز گزار رہے تھے - پیپلز پبلشنگ ہاؤس کے مالک رؤف ملک نے ان کا مجموعۂ کلام ''دستِ صبا'' شائع کیا تو اس کتاب کی تعارفی تقریب اس ریستوراں میں منعقد ہوئی جو ایک زمانے میں لاہور کا بہت کامیاب مرکزِ تقریبات سمجھا جاتا تھا اور مال لگژری کے عقب میں واقع تھا -

اس تقریب میں لاہور کے اکثر و بیشتر دانش ور جمع تھے اور چغتائی صاحب نے صدارت فرمائی تھی -

احمد ندیم قاسمی صاحب نے فیض کی شاعری کے محاسن بیان کیے - سیّد سبطِ حسن نے اپنے دوست اور ساتھی کے بارے میں ذاتی تاثرات کا اظہار کیا اور آخر میں قاسمی صاحب اور ظہیر کاشمیری صاحب نے ''دستِ صبا'' کی دو دو نظمیں پڑھ کر سنائیں -

تقریب کے اختتام پر صاحبِ صدر کو صدارتی کلمات کہنا تھے اور میں سوچ رہا تھا کہ چغتائی صاحب آخر کیا کہیں گے -

وہ اٹھے اور فرمایا :

''یہ تقریب فیض احمد فیض کے تازہ مجموعۂ کلام ''دستِ صبا'' کے تعارف کے لیے منائی گئی ہے - فیض صاحب کی ذات اور ان کی تصنیف کسی رسمی تعارف کی محتاج نہیں - اس تقریب میں کئی دوستوں نے فیض کے بارے میں کہا ہے اور خود فیض نے بھی کہا ہے — میں اور کچھ بھی کہنا نہیں چاہتا - شکریہ -''

یہ الفاظ کہہ کر چغتائی صاحب بیٹھ گئے -

انھوں نے اس نہایت مختصر تقریر میں ایک چھوٹا سا فقرہ ایسا بھی کہہ دیا تھا جو میں سمجھتا ہوں کہ اس باب میں اس سے زیادہ بلیغ الفاظ

کہے ہی نہیں جا سکتے اور وہ فقرہ یہ ہے :

''اس تقریب میں کئی دوستوں نے فیض کے بارے میں کہا ہے
اور خود فیض نے بھی کہا ہے'' ۔

زمانہ ۱۹۴۸ء کا تھا ۔ پاکستان کو قائم ہوئے پورا ایک سال بھی نہیں گزرا تھا ۔ میں لاہور ریڈیو میں بطور سٹاف آرٹسٹ کے اپنی مقررہ ذمےداریاں نبھا رہا تھا ۔ ''ادبِ لطیف'' کے عملۂ ادارت میں فکر تونسوی کے ساتھ قتیل شفائی بھی تھے ۔ فکر صاحب حالات کی جبریت کے زیرِ اثر پاکستان کی حدود سے چلے گئے تھے اور اب ایڈیٹر صرف قتیل صاحب تھے ۔ قتیل صاحب نے مجھے ادارت میں لانے کی کوشش کی اور اس کوشش کے نتیجے میں میں بھی دوبارہ ''ادبِ لطیف'' کا ایڈیٹر بن گیا ۔ اس سے پیشتر قریباً پانچ سال تک اس پرچے کے ادارتی فرائض ادا کر چکا تھا ۔

ادارت میں شامل ہونے سے مجھے چغتائی صاحب کے قریب ہونے کا موقع مل سکتا تھا اور اس تصور ہی سے مجھے بڑی خوشی ہوئی تھی ۔

میں نے چغتائی صاحب کو خط لکھا کہ ''ادبِ لطیف'' کا سالنامہ زیرِ ترتیب ہے ۔ اس کے لیے اپنی دو ایک پینٹنگز عنایت فرمائیں ۔ میں یہ توقع لگائے بیٹھا تھا کہ چغتائی صاحب میرے خط کے جواب میں کہیں گے : ''کسی دن آ جائیے اور تصویریں لے جائیے'' مگر ہوا یہ کہ دو چار روز کے بعد رحیم چغتائی صاحب خاکی کاغذ میں ملفوف ایک بڑی سی تصویر لے کر آ گئے ۔

''یہ چغتائی صاحب نے بھیجی ہے ۔ بہت احتیاط سے اس کا بلاک بنوائیے ۔ بلاک میکر کو تاکید کر دیں کہ تصویر پر کوئی نشان نہ پڑے ـــ'' رحیم صاحب بڑی وضاحت سے چغتائی صاحب کی بتائی ہوئی ہدایات دے رہے تھے اور میں اندر ہی اندر کڑھ رہا تھا کہ چغتائی صاحب نے مجھے اس قابل کیوں نہیں سمجھا کہ تھوڑی دیر کے لیے مجھے اپنے ہاں بلا لیں ۔ ان کا تھوڑا سا وقت صرف ہو جاتا اور میری ایک پرانی حسرت

پوری ہو جاتی ۔ مگر چغتائی صاحب نے کچھ کہنے سننے کا موقع ہی نہیں دیا تھا ۔

بمبئی میں ایک سالہ قیام کے دوران ہفت روزہ ''مصوّر'' کے ایڈیٹر کی حیثیت سے میرے تعلقات کئی لوگوں سے قائم ہوگئے تھے ۔ ان میں ایک افسانہ نگار غلام عباس بھی تھے ۔ یہ وہ غلام عباس نہیں جنھیں اپنے افسانے ''آنندی'' کی بنا پر بہت شہرت ملی ہے اور جو ریڈیو کے رسالے ''آہنگ'' کے ایڈیٹر بھی رہ چکے ہیں ۔ یہ ایک دوسرے غلام عباس تھے اور چونکہ افسانہ نگار بھی تھے اس لیے اپنے آپ کو ''آنندی'' والے غلام عباس سے ممیّز کرنے کے لیے انھوں نے اپنے نام کے ساتھ ''مولوی'' لگا رکھا تھا ۔ تو میں کہہ رہا تھا کہ غلام عباس مولوی میرے بمبئی کے دوست تھے ۔ قیام پاکستان کے چند سال بعد وہ بھی بمبئی چھوڑ کر لاہور میں آ گئے ۔ مولوی ، پیشے کے لحاظ سے Architect ہیں ، جسے ہم اصطلاحاً نقشہ نویس کہتے ہیں ۔

آدمی بے حد ذہین ہیں اور جس قدر ذہین ہیں اسی قدر ہنس مُکھ اور خوش طبع بھی ہیں ۔ لاہور آئے تو ایک روز مجھ سے کہنے لگے :

"عبدالرحمٰن چغتائی سے ملنے کو جی چاہتا ہے ۔ ایشیا کا بہت بڑا مصوّر ہے ۔"

میں نے کہا : ''میں آپ کی اس بات کی تائید کرتا ہوں کہ چغتائی ایشیا کا بلکہ مشرق کا بہت بڑا مصوّر ہے ، مگر آپ کی پہلی بات کی تائید نہیں کر سکتا ۔''

''پہلی بات کیا ہے ؟''

''آپ نے کہا نہیں کہ عبدالرحمٰن چغتائی سے ملنے کو جی چاہتا ہے ؟''

''ہاں میں نے یہی کہا ہے ۔ آپ کہنا کیا چاہتے ہیں ۔''

''بات یہ ہے غلام عباس مولوی صاحب ! چغتائی صاحب کو اس کی پروا نہیں کہ کون ان سے ملنا چاہتا ہے اور کون ملنا نہیں چاہتا ؟''

آپ بتائیے کہ ملنا چاہتے ہیں یا نہیں ؟" مولوی نے پوچھا ۔

"میں ان کے لیے سرتاپا اشتیاق ہوں ۔"

"تو امید رکھیے کہ آپ ان سے ملیں گے اور جب تک جی چاہے ان کے پاس ٹھہریں گے ۔"

مجھے خیال بھی نہیں ہو سکتا تھا کہ مولوی ، چغتائی صاحب سے مل کر ملاقات کے لیے دن اور وقت بھی مقرر کر لیں گے ۔ اور اس شام جب انھوں نے کہا : "کل چار بجے چغتائی صاحب کے ہاں جانے کے لیے تیار رہیے" تو مجھے اپنے کانوں پر یقین نہ آیا ۔

ان سے خط و کتابت میں کئی بار ادب اور آرٹ کے متعلق تفصیلی گفتگو کرنے کی خواہش کا اظہار کر چکا تھا مگر انھوں نے اَور باتوں کا تو ضرور جواب دیا تھا مگر اس بات کو بالکل گول کر گئے تھے ۔ اور اُس دن جو غلام عباس مولوی نے یہ مژدۂ جاں فزا سنایا تو واقعی دل کی عجیب کیفیت ہو گئی ۔

چغتائی صاحب راوی روڈ والے مکان میں منتقل ہو چکے تھے اور میں اسی پتے پر ان کو خط بھیجتا تھا ۔ میں خود بھی موہنی روڈ پر رہتا تھا ۔ موہنی روڈ اور راوی روڈ کے درمیان بہت کم فاصلہ ہے اور یہ فاصلہ ہم نے دس بارہ منٹ میں طے کر لیا ۔

مولوی نے کال بل بجائی تو رحیم چغتائی نیچے آ گئے اور بولے :

"اوپر چغتائی صاحب آپ ہی کا انتظار کر رہے ہیں ۔"

میں نے دل میں کہا : "یہ نصیب ! اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے ۔"

خیر رحیم صاحب ہمیں مکان کی تیسری منزل میں پہنچا کر آپ نیچے اُتر گئے ۔

یہ چغتائی صاحب کا سٹوڈیوز تھا ۔ لمبائی چوڑائی سے کم و بیش دُگنی اور آگے صحن ، کمرے کا کوئی گوشہ کتابوں اور تصویروں سے محروم نہیں تھا ۔ اُس روز پہلی مرتبہ معلوم ہوا کہ چغتائی صاحب ایک بہت اچھی لائبریری کے بھی مالک ہیں ۔

مصافحے اور مزاج پرسی کے بعد میں نے پوچھا -

''یہ آپ کا نگارخانہ ہے؟''

''جو دل میں آئے سمجھ لیجیے - میں یہاں کام کرتا ہوں -''

''چغتائی صاحب ! میں آپ کے پہلے مکان میں بھی گیا تھا - آپ کو یاد ہے نا -''

''شاید''

رحیم صاحب چائے لے کر آ گئے - چائے پیتے وقت مولوی نے آرٹ پر بحث چھیڑ دی - چغتائی صاحب ان کی بات سنتے رہے اور ابھی وہ پوری بات بھی نہیں کہنے پائے تھے کہ چغتائی صاحب پیالی کو ، جس میں سے دو تین گھونٹ پیے گئے تھے ، میز پر رکھتے ہوئے کہنے لگے :

''آرٹ ایک عظیم روح کی تخلیقی قوت کا حاصل ہے - آرٹسٹ پیغمبر ہے جو اپنے انداز میں پیغمبری کرتا ہے - وہ جب ہاتھ اوپر اٹھاتا ہے تو اس کی انگلیاں ستاروں کو چھونے لگتی ہیں - آسمانوں کی ساری رفعتیں اس کی روح میں اتر آتی ہیں اور پستیوں کے سارے اسرار اس کے سینے میں جذب ہو جاتے ہیں -''

انھوں نے دو تین لمحوں کے لیے توقف فرمایا ، پھر بولے :

''آرٹ پوری زندگی کا مطالبہ کرتا ہے - آرٹسٹ وہ ہے جو اپنی پوری زندگی آرٹ کے لیے وقف کردے ، اپنی ساری صلاحیتیں اس کے لیے وقف کر دے ، اپنی پوری روح اس پر نچھاور کر دے - آرٹ پوری زندگی ہے ، زندگی کا کوئی ایک حصہ نہیں ہے -''

میں نے چغتائی صاحب کی طرف دیکھا - ان کی نظریں ہم میں سے کسی پر بھی مرتکز نہیں تھیں - وہ شاید سامنے فضا کی نیلگوں وسعتوں میں جھانکتے ہوئے کسی موہوم سے ستارے کو دیکھ رہے تھے جسے میری آنکھیں نہیں دیکھ سکتی تھیں - یا ممکن ہے وہ شاہی مسجد کے اس مینار کو دیکھ رہے ہوں جس کے ماتھے پر ڈوبتے ہوئے سورج کی شفق

اور روشنی نے لالے کے بہت سے پھول بکھیر دیے تھے ۔ مجھے ان لمحوں میں یوں لگا جیسے یہ آواز، جو میں سن رہا ہوں، میرے سامنے کرسی پر بیٹھے ہوئے سانولے رنگ کے اس شخص کے ہونٹوں سے نہیں نکل رہی جسے دنیا عبدالرحمٰن چغتائی کہتی ہے، بلکہ اس عظیم روح کی للکار ہے جو آسمان کی پُر اسرار بلندیوں پر کسی ان دیکھے ستارے میں ضیاء افروز ہے، یا اورنگ زیب عالم گیر کی زندہ عظمت کے سینے سے ایک فوارۂ نور کی طرح پھوٹ رہی ہے ۔

اس عظیم روح میں دہلی کے لال قلعے کا جلال اور آگرے کے تاج محل کا جمال پرتو افگن ہے ۔

میرے چاروں طرف وہی آواز گونج رہی تھی اور میرے دل کی عمیق ترین گہرائیوں میں وہی آواز اتر رہی تھی ۔

میں اس روح میں ڈوب جانا چاہتا تھا کہ یکایک مجھے اپنے کندھے پر بوجھ سا محسوس ہوا — افسوس وہ کیفیت ختم ہوگئی ۔

مولوی میرا شانہ ہلا کر کہہ رہا تھا :

"میرزا صاحب ! اب چلنا چاہیے ۔ چغتائی صاحب کام کرنے لگے ہیں ۔"

واقعی چغتائی صاحب اپنی ایک غیر مکمل پینٹنگ پر جھکے ہوئے تھے ۔

پھر میں نے دیکھا کہ چغتائی صاحب کھڑے ہوگئے ہیں اور اپنا ہاتھ مولوی کی طرف بڑھا رہے ہیں ۔

اس کے بعد چغتائی صاحب سے کئی بار ملنے کا موقع ملا مگر ہر ملاقات تشنہ کامی پر منتج ہوئی ۔ پھر کبھی وہ کیفیت دل و دماغ پر وارد نہ ہو سکی جو اس روز شام کے قریب اس طرح مجھ پر چھا گئی تھی جیسے نسیمِ سحری آہستہ آہستہ باغ کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک چلی جائے، یا کسی دھند میں لپٹے ہوئے افق سے کوئی نغمہ ابھرے اور سینے کی خلوتوں میں پھیلتا چلا جائے ۔

چغتائی صاحب نے مجھے ہمیشہ نوازا ۔ مجھے تحفتاً "مرقع چغتائی" دیا ۔ بعد میں "عملِ چغتائی" دے کر مجھے ممنونِ احسان فرمایا ۔ میری کتابوں کے

سرورق بنائے، میرے ہر خط کا جواب دیا، لیکن میرے دل میں یہ حسرت ہی رہی کہ ایک مرتبہ اَور انھیں ایک ایسی عظیم روح کے روپ میں دیکھوں جو کسی اَن دیکھے ستارے کی پیشانی سے چھوٹے یا جو اورنگ زیب عالمگیر کی زندہ عظمت کے فراز سے طلوع ہو۔ جس میں لال قلعے کا تجمّل بھی ہو اور تاج محل کا ابدی حسن بھی۔ مگر چغتائی صاحب مجھ سے دور ہی دور رہے۔ اور آج جبکہ میں ان کا آخری بار دیدار کرنے کے لیے آیا تو وہ مجھ سے اتنی دور چلے گئے ہیں کہ میں ان کی ایک جھلک بھی نہیں دیکھ سکتا۔

موجودہ دَور کا پیغمبرِ فن چلا گیا ہے اور مجھے ایک ایسی حسرت دے گیا ہے جس کی کسک شاید کبھی ختم نہیں ہوگی۔

• • •



آغا بابر

۱۳

چغتائی

آن یار کہ من بینم ، آن یار کہ من دانم

اعلیٰ حضرت آریا مہر شہنشاہ ایران ۱۹۵۰ء میں جب پہلی دفعہ پاکستان تشریف لائے تو آزادی پانے کے بعد کسی ملک کے فرماں روا کی تشریف آوری کا یہ پہلا موقع تھا ۔ اس شاہانہ آمد پر لوگوں میں اتنی مسرت اور اضطراب تھا کہ گھرگھر تذکرہ اور جگہ جگہ تیاری تھی ۔

لاہور چھاؤنی میں ایک بہت بڑی فوجی پریڈ کا اہتمام کیا جا رہا تھا ۔ لاہور کے ڈویژن کمانڈر جنرل اعظم خاں کو پریڈ کی کمان کرنا تھی ۔ پریڈ کا ریہرسل دیکھنے کو آدھا لاہور ٹوٹ پڑا ۔ پریڈ کو حکم دینے کے لیے ڈائس پر مائیکروفون لگایا گیا تھا ۔ جنرل اعظم ڈائس پر پہنچے ۔ سب لوگوں کی نگاہیں اُن پر مرکوز تھیں ۔ حکم دینے سے پہلے اُن کو پریس کے متعلق ایک بات یاد آ گئی ۔ اُنھوں نے وہاں سے مجھے آواز دی ۔ میں لپک کر پہنچا ۔ اُن کو مطمئن کیا اور چلا آیا ۔

ریہرسل ختم ہونے کے بعد میں اور میجر خالد علی تھکے ہارے چائے کی ایک پیالی پینے کے لیے لورینگ ریسٹورانٹ آن پہنچے ، جہاں اب

پی - آئی - اے کا دفتر ہے - لورینگ میں کسی نے تعارف کرایا : "آپ عبدالرحمٰن چغتائی ہیں -"

ایک صاحب کوٹ پتلون پہنے ، نکٹائی کی جگہ مفلر لپیٹے ، چھوٹی چھوٹی مونچھیں ، آنکھوں میں بلا کی گہرائی اور چمک - میں نے کہا "اگر میں غلطی نہیں کر رہا تو آپ کو میں نے ریہرسل پر دیکھا ہے -"

"جی ہاں! میں نے بھی آپ کو دیکھا ہے ، جب جنرل اعظم نے آواز دی تھی -"

"آپ کے دیکھنے کا تو علم نہیں ، اتنا پتا ہے کہ کالج کی لڑکیاں اور پروفیسر مجھے دیکھ رہے تھے جنھیں دیکھ کر میرے خون کی گردش تیز ہو گئی -"

چغتائی صاحب کے لبوں پر مسکراہٹ آئی اور بولے "وہ تو ابھی تک تیز ہے -"

میں نے کہا "اب آپ کو دیکھ کر تیز ہوئی ہے -"

اگلے روز شالامار باغ میں اہالیانِ لاہور کی طرف سے شہنشاہِ ایران کے اعزاز میں عصرانہ تھا - یہاں دوسری ملاقات ہوئی - اُن کو واپسی کے لیے سواری درکار تھی - میں نے انھیں اپنی فوجی جیپ میں بٹھایا اور خود معافی مانگ کر اپنے ساتھیوں کو تلاش کرنے چلا گیا - راستے میں چغتائی صاحب سے جو باتیں ہوئیں اُن کا لہجہ ایسا تھا جیسے ہم ایک دوسرے کو مدت سے جانتے تھے - بعض مرتبہ ایک ہی ملاقات سے یگانگت کا پودا پھوٹتا ہے - چند برسوں میں اس پودے پر کس طرح کلیاں چٹکیں اور پھول کھلے ، یہ دل ملنے کی بات ہوتی ہے -

خط و کتابت ہوتی رہی - میں تین دن کے لیے لاہور گیا - سوچا چغتائی صاحب سے ملنا چاہیے -

اُن کے مکان پر جا کر دستک دی بلکہ دروازے کی گھنٹی بجائی - پھر اپنا نام بتایا - اطلاع آئی کہ چغتائی صاحب گھر پر نہیں ہیں - جی بہت

جلا کہ یہ کیسی دوستی ہے ۔ دل کہتا ہے کہ چغتائی صاحب گھر پر ہیں ، چھٹی حس اُن کی موجودگی محسوس کر رہی ہے اور مجھے یہ کہہ کر ٹالا جا رہا ہے کہ وہ گھر پر نہیں ہیں ۔

خط کا جواب آیا کہ آپ آئے ، ملاقات نہ ہو سکی ۔ اب آنا ہو تو ضرور لکھیے کہ آپ کس دن اور کس وقت تشریف لائیں گے ۔ اب کے رحیم صاحب لے کر ہمیں اوپر پہنچے تو تیسری منزل پر اپنے سٹوڈیو میں بیٹھے انتظار کر رہے تھے ۔ باہر چھوٹی سی انگنائی اور ساتھ والا کمرہ اُن کا سٹوڈیو تھا ۔ گفتگو نے ادبی موضوعات سے رخ پلٹا تو میں نے پوچھا ''چغتائی صاحب ! آپ کا کوئی شاگرد بھی ہے جو چغتائی آرٹ کا اُجالا قائم رکھے گا ؟''

بولے ''یار بابر ! کوئی ایک شاگرد آیا ؟ کئی بنے اور چلے گئے ۔''

بہتوں کو ہم نے یار کا لفظ استعمال کرتے دیکھا تھا مگر جب چغتائی یہ لفظ استعمال کرتے تھے تو اس لفظ میں سے اتنا رس ٹپکنے لگتا تھا کہ مخاطب کو مٹھاس محسوس ہونے لگتی تھی ۔

بولے ''ایک شاگرد آیا ۔ باپ کی بڑی خواہش تھی کہ اُس کا بیٹا مصوّر بنے ۔ لڑکے کو بھی شوق تھا ۔ ہم نے شاگردی میں قبول کر لیا ۔ سیاہی تیار کرنے پر لگا دیا ۔ کاغذ کے بارے میں بھی کچھ بتاتے رہے ۔ پھر یہ سکھانا چاہا کہ کاغذ کو سیزن کس طرح کیا جاتا ہے ۔ سال گزر گیا ۔ پھر اُس کا باپ یہ کہہ کر لڑکے کو واپس لے گیا کہ اگر میں ایک سال کے لیے اسے بائیسکلوں کی دکان پر بھی بٹھا دیتا تو پچاس روپے مہینہ تو کما لاتا ۔''

پھر چغتائی صاحب نے ایک تصویر کو اُٹھا کر کہا ''اگر اسے آپ پانی میں ڈال دیں اور یہ پندرہ دن پانی میں پڑی رہے ، مجال ہے جو اس کا کاغذ گل جائے یا رنگ چھٹ جائے ۔''

میں نے کہا ''چغتائی صاحب ! ایران سے شاہجہان کے دربار میں ایک خطاط آیا تھا ۔ نواب سعداللہ خان نے ، جو شاہجہان کا وزیر اعظم تھا ،

دربار میں پیش کیا ۔ خطّاط نے بادشاہ کو اپنی خطّاطی کے نمونے دکھائے ۔ شاہجہان نے اُسی وقت اُسے ملازم رکھ لیا اور قرآن مجید لکھنے کا کام سونپ دیا ۔"

ایک سال گزر گیا ۔ ایک دن بادشاہ نے نواب سعداللہ خاں سے پوچھا "اُس خطاط نے کیا ہوا ؟ اُسے پیش کریں "۔ اگلے روز خطّاط کو بادشاہ کے سامنے پیش کیا گیا ۔ شاہجہان نے پوچھا "کتنا قرآن مجید لکھ لیا ہے ؟" خطاط بولا "ابھی تو میں سیاہی تیار کر رہا ہوں ۔"

چغتائی صاحب نے کہا "یہی وہ سیاہیاں اور رنگ تھے جو آج بھی یورپ کے عجائب گھروں میں خطّاطی کے نمونوں پر جوں کے توں موجود ہیں اور دیکھنے والوں کو ورطۂ حیرت میں ڈالتے ہیں ۔"

۱۹۶۰ء میں اخبار میں یہ خبر چھپی کہ صدر ایوب خاں عبدالرحمٰن چغتائی سے ملنے اُن کے گھر گئے اور وہاں کوئی نصف گھنٹہ قیام کیا ۔ میں نے اس واقعے پر تین کالم کا مضمون لکھا اور تراشہ چغتائی صاحب کو بھجوایا ۔ پڑھ کر بہت خوش ہوئے ۔

میرا افسانہ کسی رسالے میں پڑھتے تو اُس کے متعلق مجھے لکھتے ، میں بھی اُن کا افسانہ پڑھتا تو اُنھیں لکھتا ۔ میں نے کہا "چغتائی صاحب ! اپنے افسانوں کا نیا مجموعہ میں آپ کے نام معنون کرنا چاہتا ہوں" بولے "کیوں ؟"

میں نے کہا "اس لیے کہ آپ افسانہ نگار بھی ہیں اور مصوّر بھی ۔ آپ دوہرے تخلیقی عمل سے واقف ہیں ۔" پوچھنے لگے "کتاب کے کور کا ڈیزائن کس نے بنایا ہے ؟"

میں نے کہا "کئی آرٹسٹوں نے بنایا مگر کوئی بھی نفسِ مضمون تک نہیں پہنچ پایا ۔"

"پہلے مجموعوں کا ڈیزائن کس نے بنایا تھا ؟"

"دو کا زوبی نے ، ایک کا جالی نے ۔"

"اس مجموعے کا نام کیا رکھا ہے ؟"

"اڑن طشتریاں ۔"

بولے "ڈیزائن میں بناؤں گا ۔"

ڈیزائن موصول ہوا تو میری آنکھیں روشن ہوگئیں ۔ نفسِ مضمون جو کسی آرٹسٹ کی گرفت میں نہ آتا تھا ، چغتائی کے چار خطوط اور دو رنگوں نے اس طرح اپنی گرفت میں لے لیا تھا جس طرح باز ممولے کو اپنی گرفت میں لے لے ۔

کتاب چھپی تو لاہور پہنچا اور پیش کی ۔ انتساب پڑھ کر خوش ہوئے ۔ لکھا تھا : "افسانہ نگاری اور مصوّری کا تخلیقی طریقِ کار ایک ہی سا ہے ۔ یہ اپنے اپنے تاثر کے فنی اعجاز کے دو روپک ہیں جیسے مصوّر رنگوں کے امتزاج اور افسانہ نگار اظہار و بیان سے اجاگر کرتا ہے ۔ دونوں کا رنگ ایک ہی ہے ۔ عبدالرحمٰن چغتائی کے نام ۔"

اسی ملاقات میں عارف کو دیکھا جو ہاتھ میں ہوائی بندوق لیے ٹھن ٹھن کرتا پھرتا تھا ۔ اس نے بچپن میں ہی لمبے لمبے بال رکھے ہوئے تھے جنھیں دیکھ کر میں بہت خوش ہوا ۔

میں نے کہا "چغتائی صاحب ! آپ کافی عرصے سے راوی روڈ پر رہتے ہیں ۔ یہاں تو رات کو ٹکسالی دروازے کی طرف سے طبلے کی تھاپ اور سارنگی کا لہریا تک سنائی دیتا ہوگا ۔ ہمارے تخلیقی محرکات میں طوائف بھی شامل ہے ۔ کمال کی بات ہے ادیب اور آرٹسٹ وہاں سے کچھ لے کر ہی آتا ہے ، دے کر نہیں آتا ۔ آپ نے طوائف کے موضوع پر افسانے لکھے ہیں ، تصویریں بھی بنائی ہوں گی ؟"

"بنائی ہیں ۔"

"تو آج دکھا دیجیے" ۔ میرے لہجے میں شرارت تھی ۔

بولے "رحیم بھئی نکالنا اس دراز میں سے وہ تصویریں ۔"

رحیم چغتائی نے ایک دراز کھول کر تصویریں نکالنا شروع کیں ۔ طوائف کے موضوع پر پوری پندرہ تصویریں دکھائیں ۔ ایک تصویر کی نزاکتیں دیکھ کر تو میں تڑپ اٹھا ۔ بار بار اس کی طرف دیکھتا رہا ۔ میں

نے کہا ''چغتائی صاحب! یہ تصویر ماں اور بیٹی کی کہلا سکتی ہے۔ فرش پر بیٹھی ماں نے بیٹی کو اپنے بازوؤں میں لے رکھا ہے، سامنے پاندان ہے، صاف ستھرا ماحول ہے مگر آپ نے پس منظر کی drapery (پردے کے کپڑے) پر جو پہلودار نقش و نگار بنائے ہیں وہ در اصل درون خانہ کی چغلی کھاتے ہیں۔ کوئی اور مصور ہوتا تو کراری سی عورت بنا دیتا کہ یہ طوائف ہے، مگر آپ نے پردوں پر جو نقش بنائے ان میں تمام کرارا پن انڈیل دیا ہے۔'' میں نے اٹھ کر پردوں پر بڑا سا سفید کاغذ رکھ دیا، تصویر کا سارا لہجہ اور مزاج بدل گیا۔ دونوں چغتائی مسکرانے لگے۔ لوہا گرم تھا، میں نے دوسری ضرب لگائی: ''چغتائی صاحب! مجھے یہ تصویریں دکھا کر آپ نے بہت بڑا استحقاق بخشا ہے۔ خدا جانے آپ نے یہ تصویریں کسی کو دکھائی ہیں یا نہیں۔ یقیناً بہت کم دوستوں کو دکھائی ہوں گی۔ مگر جو تصویریں میں اب دیکھنا چاہتا ہوں وہ تو آپ نے بہت ہی کم احباب کو دکھائی ہوں گی۔ میری مراد نیوڈ سے ہے جو دنیا کا ہر اعلیٰ آرٹسٹ بناتا ہے۔

چغتائی صاحب بولے ''بھئی رحیم وہ دکھاؤ نچلے دراز میں ہوں گی۔''

ان رنگ کی بیس تصویریں دیکھیں، حیرت گم ہوگئی۔ متوالی آنکھوں اور مخروطی انگلیوں کے موجد چغتائی کے مو قلم نے استر پر جو نسوانی پیکر اتارے تھے وہ نزاکت اور حسن کے آبگینے تھے۔ بناوٹ میں اس قدر تقدس تھا کہ ان تصویروں سے ہمارا جسمانی نہیں، روحانی رشتہ معلوم ہوتا تھا۔ چغتائی ان تصویروں میں بھی اپنے پاکیزہ مسلک سے سرِ مو ہٹا ہوا دکھائی نہ دیتا تھا۔

علامہ اقبال کے مصور ایڈیشن میں ''انسان اور شیطان'' کے عنوان سے ایک حکمت آموز تصویر موجود ہے جس میں کینہ الدیش شیطان اپنی تمام خود اعتمادیوں اور ترغیبات کے ساتھ ایک تخت پر متمکن ہے جس کے ایک طرف ننگ دھڑنگ انسان اپنی فضلیت کے بوجھ تلے دبا جا رہا ہے۔ تخت کے دوسری طرف ایک ننگ دھڑنگ عورت حسنِ استعجاب

کا پیکر بنی خمیدہ سر کھڑی ہے ۔ اس تصویر میں ایسے گرہ کشا خصوصات ہیں جو اس ماورا میں جھانک رہے ہیں جہاں عورت اور مرد کے درمیان کوئی حد بندی نہیں رہتی ۔

میں آج سوچتا ہوں ، واللہ اعلم ، ان نیوڈ تصویروں کو دیکھنے کا استحقاق عبدالرحمٰن چغتائی نے اپنے کن کن دوستوں کو بخشا ہوگا ۔ یہ صرف عبدالرحیم چغتائی کو ہی معلوم ہوگا جو ہر وقت عبدالرحمٰن چغتائی کے ساتھ ہوتے تھے ۔ پریس میں جانا ، بھاگنا دوڑنا ، تعلقاتِ عامہ کا سارا کام رحیم چغتائی ہی کرتے تھے ۔ وہ ایک طرح سے عبدالرحمٰن چغتائی کے ذاتی سیکرٹری بھی تھے اور Imperesario بھی ۔ یہ حقیقت ہے کہ چغتائی آرٹ کے لیے جو کردار رحیم چغتائی نے ادا کیا ہے وہ دوسرا نہیں کر سکتا تھا ۔ یہاں ایک جملۂ معترضہ بھی سنتے جائیے ۔ نیشنل کونسل آف آرٹ اسلام آباد نے ایک رسالہ ''ثقافت'' شائع کیا جس میں تصویر رحیم صاحب کی ہے اور نیچے نام عبدالرحمٰن چغتائی کا لکھا ہے ۔

چغتائی صاحب میں ایک خاص بات تھی کہ تصویر دکھاتے وقت وہ زیادہ بولتے نہ تھے ۔ تصویر کو سمجھنا اور اس سے حظ اٹھانا وہ تصویر دیکھنے والے پر چھوڑ دیتے تھے ۔ ایک اور ملاقات کی بات ہے ؛ رحیم صاحب نے ایک تصویر ٹیکن پر رکھی ۔ چغتائی صاحب نے کہا ''یہ لیجیے ، شہنشاہ ظہیرالدین بابر ۔''

سبز پانی کا تالاب ، مغلیہ طرز کے چبوترے پر چھریرے بدن کا شہنشاہ بابر تلوار کے دستے پر ہاتھ رکھے ، گردن کو ذرا سا نہوڑائے سبز پانی کی طرف دیکھ رہا تھا ۔ شہنشاہ بابر کی پہلودار اور خیال انگیز شخصیت کی تمام خصوصیات اس تصویر کے رگ و پے میں سمٹ آئی تھیں ۔ تصویر کو دیکھ کر میں دنگ رہ گیا ۔ ایک انجانا گداز میری روح میں رچنے لگا ۔ راولپنڈی آ کر خط لکھا : ''چغتائی صاحب ! میں شہنشاہ بابر کی تصویر پر عاشق ہوگیا ہوں ۔ تصویر کی کتنی قیمت ہوگی ؟ تاکہ میں

ہر مہینے کچھ رقم پس انداز کرتا رہوں ۔ پوری ہو تو گرہ میں باندھ کر تصویر خریدنے لاہور پہنچ جاؤں ۔"

چند برس ہوئے وہ پی آئی اے نے خرید لی اور اپنے کیلنڈر میں چھاپی ۔ بلاک خراب ، چھپائی خراب ، ساری تصویر غارت ہوگئی ۔

ایک روز ایک عزیز نے کہا "عبدالرحمٰن چغتائی آپ کا دوست ہے ۔ وہ تو سخت مردم گزیدہ ہے ، کسی سے ملتا ہی نہیں ۔"

میں نے کہا "ہمیں یہی ادا تو بھا گئی ہے ۔ کام کرنے والے ملا نہیں کرتے ۔"

میں ۱۹۶۲ء میں ایک فوجی کورس کے لیے نیویارک گیا ۔ ایک ہفتے کی چھٹیاں ہوئیں تو ہالی وڈ اور لاس انجلیز چلا گیا ۔ لاس انجلیز میں میرا امریکی دوست مجھے نائٹ کلبوں اور رقص گاہوں میں گھماتا پھراتا رہا ۔ ایک رات اداکاروں کی ایک کلب سے ہم تین بجے رات باہر نکلے تو بولا "ایک شخص سے تمھارا ملنا بڑا ضروری ہے ۔"

میں نے کہا "اس وقت ؟"

بولا "ہاں !"

اس نے اپنی کار سڑک پر کھڑی کر دی اور مجھے ساتھ لے کر ایک گلی میں چلا گیا ۔ اوپر جا کر دستک دی ۔ ایک آدمی عینک لگائے ، گوؤن پہنے بڑے تپاک سے ملا ۔ وہ ایک چھوٹے سے کمرے میں لے گیا جہاں میز پر بتی جل رہی تھی اور وہ رات کے تین بجے ٹائپ کی مشین پر بیٹھا کچھ ٹائپ کر رہا تھا ۔ ذرا دور بجلی کے چولھے پر شیشے کی کیتلی میں کافی اُبل رہی تھی ۔

"کافی پیو گے ؟"

ہم نے کہا "ضرور"

میرا امریکی دوست مجھ سے مخاطب ہوا ۔ بولا "تم نے دیکھا فلم آرٹسٹوں کی راتیں کس طرح گزرتی ہیں ۔ تم نے دیکھا اس وقت نائٹ کلبوں

میں تل دھرنے کو جگہ نہیں - یہاں میں تمھیں تصویر کا دوسرا رخ دکھانے لایا ہوں - یہ شخص فلم کا سکرپٹ رائٹر ہے - تم نے دیکھا جب ساری دنیا عیش کر رہی ہے ، یہ اپنی سٹڈی میں بیٹھا دیدہ ریزی کر رہا ہے - یہ وہ لوگ ہیں جو بولنے کے لیے ہمیں لفظ دیتے ہیں اور سوچنے کے لیے فکر -"

ہم کافی پی کر دھڑا دھڑ نیچے اُتر آئے - میں نے امریکی دوست سے کہا "تم نے بہت اچھا کیا جو مجھے یہاں لائے -"

اچھا کیا نا ؟ کیا تمھارے ملک پاکستان میں بھی ایسے لوگ ہیں؟"

میں نے کہا "کیوں نہیں -"

اُس وقت مجھے چغتائی یاد آئے جو دنیا و مافیہا سے بے فکر ہو کر اپنے نگار خانے میں بیٹھ جاتے اور صبح سے لے کر شام تک کام کرتے رہتے - کسی سے ملاقات کیسے ہو سکتی ہے ، سوال ہی پیدا نہیں ہوتا - چغتائی سوچ اور فکر کے معاملے میں جتنے مشرق واقع ہوئے تھے ، کام کرنے کے معاملے میں وہ اُتنے ہی مغربی تھے - دیوانوں کی طرح کام میں جت جاتے - اندازہ لگائیے ، کام بھی کس نوعیت کا اور کس پائے کا -

فن کے شہپاروں میں روشنی اور حرارت روحانی تجربے سے آتی ہے - روحانی تجربہ جان کھپانے اور لہو جلانے سے حاصل ہوتا ہے - تصویر ذہنی صلاحیتوں اور توانائیوں کے بغیر نہیں بنتی - جمالیاتی حس ، سوز و گداز ، اضطرابِ مسلسل ، جولانیِ طبع تصویر میں وہ وہ کچھ ہوتا ہے جو تصویر کے خالق کی جان نکال لیتا ہے - اُس کے جنازے پر اگر جمِ غفیر نہ ہوا تو کیا ؟ امریکہ کے عالمگیر شہرت یافتہ مصنّف ارنسٹ ہیمنگوے کا جنازہ کتنے آدمیوں نے اٹھایا تھا - غالب کو دفنانے والے کتنے تھے -

اصل میں معلوم کرنے والی بات تو وہ پُر اسرار سایہ ہے جو مصوّروں کا پیچھا کرتا رہتا ہے - وہ مخروطی انگلیوں والی کون ہے جو چغتائی کی تصویروں میں پچھلے دروازے سے اندر گھس آتی ہے ؟ شاعر سے

اپنے حسن کی تعریف کون کراتی ہے؟ وہ کون ہے جو افسانے کی روح کو گرمانے آتی ہے؟ وہ کون ہے جسے ہم سب نے اس طرح ٹوٹ کر چاہا کہ عمریں بتادیں اور نام بھی نہ جانا؟ اے مرنے والے! تجھے اپنی جانکاہی کے ثمر کی قسم! اضطرابِ مسلسل کی سوگند! کیا وہ جسے تو نے اَن جانا اَن دیکھا چاہا، اب بھی رنگوں کی کٹوریاں ہاتھوں میں لیے تیرا پیچھا کر رہی ہے؟!

• • •

انور سدید

۱۴
چغتائی کے خطوط

مجھے اپنی زندگی میں مصورِ مشرق عبدالرحمٰن چغتائی سے صرف ایک مرتبہ ملنے کا اتفاق ہوا ہے لیکن مجھے اعتراف ہے کہ اس ملاقات میں بھی میری حیثیت محض ایک تابع مہمل کی سی تھی ۔ اُن دنوں مَیں ادب میں ابھی نووارد تھا ؛ چنانچہ میں اس ملاقات میں چند اکابرِ ادب کا ، جو چغتائی سے بے تکلف بھی تھے اور جن کا چغتائی احترام بھی کرتے تھے ، محض ایک ہم رکاب تھا ۔ اس ملاقات میں مجھے چغتائی کو نسبتاً قریب سے دیکھنے کا اتفاق ہوا اور مجھے اُن تصویروں کو دیکھنے کا موقع بھی ملا جن کے نیلے رنگوں سے ہندو دیومالا کی سڈول اور پوتّر دیوداسیوں نے جنم لیا اور جو ایلورا کے غاروں سے چپکے چوری نکل کر چغتائی کے نگار خانے میں اپنا جادو جگانے آ گئی تھیں ۔ یہ وہ تصویریں تھیں جنھیں چغتائی نے کسی نمائش میں نہیں رکھا تھا کہ انھیں داد دینے کے لیے جس آزادہ فکری کی ضرورت تھی ، وہ چغتائی کو دور دور تک نظر نہیں آتی تھی ۔ چنانچہ چغتائی ان تصویروں کی رونمائی صرف اُن دوستوں کے سامنے کرتے تھے جو باہر جا کر اِتراہٹ میں بھی یہ نہ بتائیں کہ آج چغتائی نے اِن کے سامنے کن بناتِ النعشِ فن کے سینے عریاں کیے ہیں ۔ چنانچہ میں

کہہ سکتا ہوں کہ اس ملاقات میں چغتائی کسی طرح بھی انور سدید سے واقف نہ ہوئے۔ یہ ملاقات ادبی کانفرنسوں کی ہجومِ یاراں اور انبوہِ دوستاں قسم کی ملاقات تھی جس میں معانقے اور مصافحے تو افراط سے ہوتے ہیں لیکن حدیثِ خلوت بیان کرنے یا ممدوح کے دل میں تھوڑی سی جگہ بنا لینے کا موقع نہیں ملتا۔

یہ کیفیت اس اجمال سے بھی واضح ہے کہ کچھ عرصے کے بعد جب برٹ انسٹی ٹیوٹ لاہور میں ایک نمائش کے دوران مجھے اچانک چغتائی صاحب مل گئے تو سابقہ ملاقات کی اساس پر میں شوقِ فراواں کے ساتھ ان کی جانب لپکا، لیکن جب نام بتانے کے باوجود بھی ان کی آنکھوں سے اجنبیت جھانکتی رہی تو میں سمجھ گیا کہ چغتائی کے ذہن سے اس ملاقات کا نقش مٹ گیا ہے۔ اور اس وقت بھی میں چغتائی کے لیے اتنا ہی اجنبی تھا جتنا سابقہ ملاقات سے پہلے۔ چغتائی کے اس غیر مربیانہ رویے پر مجھے بظاہر حیرت اور مایوسی کا شکار ہونا چاہیے تھا، لیکن مجھے یہ ماننے میں کوئی عذر نہیں کہ میں چغتائی سے شخصی ملاقات سے پہلے ان کے فن سے واقف ہوا اور ان کی رومانی تصویروں نے ـــــ جن میں متحرک خطوط ہلکا سا خم کھا کر کبھی بادامی آنکھ میں اور کبھی مقیاس الشباب کی مدوّر گولائیوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور بھورے، کتھئی اور کبودی رنگ آپس میں کچھ یوں گلے ملتے ہیں جیسے چناب کے پانیوں میں سوہنی اپنے جذبات کے جزر و مد کے ساتھ معانقہ کر رہی ہو ـــــ مجھے متاثر ہی نہیں کیا تھا بلکہ میں ان سے مرعوب بھی تھا۔

چغتائی کی تصویروں میں ماضی کی جلیل القدر شخصیات کی پیکر آفرینی ہی نہیں کی گئی بلکہ وہ جلال و جمال جو مغل مصوری میں نظر آتا ہے اور دل پر ایک ہیبت سی طاری کر دیتا ہے، اسے چغتائی نے گراں بار غلامی کے دورِ طویل میں دوبارہ زندہ کرنے کی سعی کی تھی۔ چغتائی مجھے صرف رنگوں اور خطوں کا مصوّر ہی نظر نہ آیا بلکہ ان کی تصویروں میں ایک

ایسی زندہ روح بھی سانس لیتی ہوئی دکھائی دی جو ناظر کو ان تصویروں کے ساتھ خلوت میں گفتگو کرنے کا موقع بھی دیتی ہے - پس چغتائی سے شخصی ملاقات در حقیقت ایک طویل فنی ملاقات کا حصہ تھی اور جب چغتائی مجھے پہچان نہ سکے تو مجھے ذرا بھر اچنبھا نہ ہوا بلکہ میں نے سوچا کہ میں نے تو انھیں انبوہ میں بھی پہچان لیا - کیا یہ طمانیت کی بات نہیں - میرے اور چغتائی کے درمیان ایک رشتہ عرصے سے ان کے فن نے پیدا کر رکھا تھا اور اس میں جانب داری کا شائبہ تک نہیں تھا - میری رائے میں قاری اور فن کار کے درمیان یہی رشتہ سب سے مضبوط ہے، اور یہ پیدا ہو جائے تو پھر شخصی ملاقات کی شاید ضرورت بھی نہیں رہتی - پھر چغتائی تو ہزاروں لاکھوں لوگوں کے ممدوح تھے اور ان کو ان گنت آنکھیں دیکھ رہی تھیں - کیا چغتائی کے لیے یہ ممکن تھا کہ وہ بھی ان سب کو پہچان سکتے ؟

چغتائی کے فن سے طویل ملاقات کا ذکر آیا ہے تو یہاں یہ عرض کرنا شاید غیر مناسب نہ ہوگا کہ میں نے انھیں پہلی دفعہ سال نامہ ''کارواں'' میں دیکھا - میں ان دنوں آٹھویں جماعت کا طالب علم تھا اور سالنامہ ''کارواں'' کو شائع ہوئے چند سال گزر چکے تھے - میں اس وقت اس پرچے کی ادبی قدر و قیمت سے یقیناً آگاہ نہیں تھا، تاہم ان دنوں مجید ملک کی ایک نظم کی بازگشت ہماری مجالسِ علمی میں ہر وقت سنی جاتی تھی اور کئی سینئر طلبہ کو تو یہ نظم زبانی یاد تھی - آگے بڑھنے سے قبل اس خوب صورت نظم کا ایک بند محض تجدیدِ ملاقات کے لیے پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ یہ نظم نادر کاکوروی کی نظم ''اکثر شبِ تنہائی میں کچھ دیر پہلے نیند سے'' کی طرح میرے لڑکپن کی یادوں کا ایک قیمتی جذباتی جزو ہے اور مجھے ابھی تک یاد ہے :

ذرا سن حسینۂ نازنیں!
مجھے تم سے عشق، نہیں نہیں
تو کہے جو مجھ کو اگر کبھی
مجھے لادو لعل و گہر کبھی
تو میں دور دور کی سوچ لوں
میں فلک کے تارے بھی نوچ لوں
یہ ثبوتِ شوق کہاں دوں
ترے پاؤں میں انھیں ڈال دوں
مگر اے حسینۂ نازنیں!
مجھے تم سے عشق، نہیں نہیں!

میں نے جب یہ نظم پہلی مرتبہ سنی تو اضطراری طور پر اسے اپنے منتخب شعروں کی بیاض میں محفوظ کر لینے کی خواہش پیدا ہوئی اور میرے آردو کے آستاد مولوی پیر بخش صاحب نے مجھے بتایا کہ یہ سالنامہ 'کارواں' میں شائع ہوئی ہے۔ اب مجھے یہ تو یاد نہیں کہ نظم مجھے واقعی اسی رسالے سے حاصل ہوئی تھی یا نہیں، تاہم ''کارواں'' کی عطا یہ ہے کہ اسی میں مجھے چغتائی کی متعدد تصویروں سے ملاقات کا موقع ملا اور پھر ایک طویل عرصے تک میں اس ہوشربا جنّتِ خیال میں کھویا رہا۔

آس وقت تک مصوّر عبدالرحمٰن چغتائی میرے لیے اجنبی ضرور تھے کہ ان کے رنگوں کی منہاج مختلف تھی، ان کے خطوں کے زاویے جداگانہ تھے اور ان کی شبیہوں کے خدوخال منفرد تھے۔ ان میں ایک خاص قسم کی ماورائیت تھی اور یہ آنکھ سے زیادہ دماغ کو روشن کرتی تھیں۔ لیکن یہ سب جب بار بار نظروں سے گزرنے لگے تو ان میں چغتائی کی انفرادیت چمکنے لگی اور اب انھیں دور سے پہچاننا بھی کچھ مشکل نہ رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ''کارواں'' میں چغتائی سے اولین ملاقات بعد میں متعدد ملاقاتوں کا پیش خیمہ بن گئی۔ ''نیرنگِ خیال'' کا جب کوئی جہازی سائز کا خاص نمبر شائع ہوتا تو چغتائی اپنے جلال و جمال اور حرکت و عمل کے

ساتھ اس میں موجود نظر آتے ۔ ان کی تصویروں سے کئی اور ملاقاتیں ہمایوں ، عالم گیر ، ماہِ نو اور نقوش میں بھی ہوئیں ۔ لیکن یہ سب مختصر ملاقاتیں تھیں ۔ چغتائی سے سب سے طویل ملاقات تو ''مرقعِ چغتائی'' میں ہوئی اور اس کا نقش ''عملِ چغتائی'' کی دوسری طویل ملاقات تک ذہن پر ایک خوابِ شیریں کی طرح حاوی رہا ۔

''مرقعِ چغتائی'' میں غالب عبدالرحمٰن چغتائی پر اسی طرح آشکار ہوا ہے جس طرح ''محاسنِ کلامِ غالب'' میں عبدالرحمٰن بجنوری پر ۔ اور یہ اتفاق فی نفسہٖ کچھ کم حیرت انگیز نہیں کہ غالب کی تخلیقِ مکرر میں جن دو نابغانِ فن نے اوجِ کمال حاصل کیا ہے ، ان دونوں کے ناموں میں عبدالرحمٰن کا اشتراک موجود ہے ۔ تاہم یہ بات بالخصوص متاثر کرتی ہے کہ ان دونوں کے اظہار کے قرینے مختلف تھے ۔ ایک نے لفظ کو ساحری سے استعمال کیا اور کلامِ غالب کے نئے معانی دریافت کیے جبکہ دوسرے نے رنگوں اور خطوں کی بوقلمونی کو آزمایا اور غالب کی نوائے سروش کو مجسّم پیکروں میں تبدیل کردیا ۔ تاہم یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ اپنے معاصر مصوّروں کے برعکس چغتائی نے انسانی جسم کو کیمرے کے بجائے فن کار کی تخئیلی آنکھ سے دیکھا اور سامنے کا نقش پیش کرنے کے بجائے اس کے داخل کو کاغذ پر اتار دیا ۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے درست لکھا ہے کہ چغتائی نے انسانی جسم کو فارسی اور اردو شاعری کے حوالے سے دیکھا اور محبوب کے حقیقی تصوّر کو مثالی تصوّر سے ملا دیا[1] ۔ چنانچہ جو لوگ 'مرقع' میں صرف حقیقی انسانی صورت کی نقش گری کو تلاش کرتے ہیں اور زیرِ سطح معنی کی تہہ سے تشکیل پانے والی تخلیقی صورت تک رسائی نہیں پا سکتے ، وہ اکثر مایوسی کا شکار ہوتے ہیں اور شکایت کرتے ہیں کہ چغتائی فوٹو گرافر کیوں نہیں ۔ یہ لوگ اس بات کو

۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی : مقالہ ''چغتائی کا فن مرقعِ غالب کی روشنی میں ۔''
اوراق ، اپریل ۱۹۷۵ء ، ص ۴۷ ۔

نظر انداز کر جاتے ہیں کہ خود ان کے ہاں تخلیقی آنکھ بیدار نہیں ہو رہی اس لیے ان پر نہ تو غالب کا اسرارِ معنی کھلتا ہے اور نہ چغتائی کی بنات النعشِ فن اپنے عریاں سینوں کا تموّج آشکار کرتی ہیں ۔ عرض کرنے کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح غالب کی تفہیم کے لیے ایک مخصوص ادبی مذاق پیدا کرنا ضروری ہے ، اسی طرح چغتائی کی فن شناسی کے لیے نہ صرف تخلیقی آنکھ کی ضرورت ہے بلکہ اس کے لیے ہند ایرانی تہذیب کے پس منظر سے واقف ہونا بھی ضروری ہے ۔ مجھے اس بات کا ہرگز دعویٰ نہیں کہ میں چغتائی کے فن کے اسرار و رموز سے ابتدا میں ہی واقف ہو گیا تھا بلکہ میں صرف یہ باور کرانے کا آرزو مند ہوں کہ ''مرقعِ چغتائی'' کی تصویروں نے مجھے مصوری اور شاعری کے مطالعے میں زینہ بہ زینہ آگے بڑھنے میں مدد دی اور یوں ''مرقع'' کے مطالعے اور مشاہدے کے مختلف مقامات پر غالب کے معانی بانداز دیگر مجھ پر آشکار ہونے لگے ۔ بلکہ اکثر اوقات تو یہ صورت بھی پیدا ہوئی کہ مجھے غالب کا شعر :

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں

یاد آتا تو اس کے ساتھ ہی متلاطم ہواؤں کے ساتھ نبرد آزما مٹی کے کنول میں ایک چھوٹے سے دیے کی لو بھی ذہن میں جھلملانے لگتی اور بقول وزیر آغا کے ''عمر کی آوارگی میں بے حاصلی اور بے معنویت کا نیا بعد شامل ہو جاتا'' ۔ اسی طرح جب غالب کا شعر :

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے

پڑھتا تو ایک ویران قبر پر اوندھے منہ ، بال بکھرائے ایک ایسی عورت سامنے آ جاتی جس کے داخلی حزن و ملال سے چغتائی نے ماحول کی اداسی

کو اور بھی دو چند کردیا تھا[1] -

چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ ''مرقع چغتائی'' کی تصویروں نے اکثر غالب کے اشعار کی طرف بھی راہنمائی کی ہے تو یہ کچھ غلط نہیں ہوگا - یہاں اس بات کو واضح کرنا ضروری ہے کہ 'مرقع' میں چغتائی نے غالب کو الفاظ کی ظاہری ہیئت سے دریافت نہیں کیا بلکہ انھوں نے غالب کی روحِ معنی کو اخذ کیا ہے - اور اکثر اوقات معنی کو تصویری بیان میں سمونے کے بجائے اس کی روح کو تخلیقی سطح پر مصوّر کردیا ہے - اس کاوش میں، جو سر تاسر نیا تخلیقی عمل تھا، چغتائی نے بہت سی نئی علامتیں بھی تخلیق کردیں - چنانچہ 'مرقع' میں ہمیں جو لطافت، حسن آفرینی اور تخیل آرائی نظر آتی ہے وہ صرف غالب ہی کا فیضان نہیں بلکہ اس میں چغتائی کے تخییلی ذہن اور ماورائیت کا حصہ بھی ہے -

عبدالرحمٰن چغتائی کے فن سے شناسائی ایک زمانے میں میرے ذوقِ نظر کو عبادت کی طرح عزیز تھی اور میں نہ صرف اُن کی تصویروں کی تلاش میں رہتا بلکہ متعدد مرتبہ میں نے لاہور میں ان کے نوادرات کے مطالعے میں وقت گزارنے میں کیف آگیں لذت محسوس کی - چنانچہ میں اگر یہ کہوں کہ اس زمانے میں چغتائی میری جذباتی زندگی پر پوری طرح سایہ فگن ہو چکا تھا تو یہ غلط نہیں ہوگا - اس ضمن میں مجھے ۱۹۶۰ع کا ایک واقعہ یاد آ رہا ہے جس کا اظہار اس لیے ضروری ہے کہ اس سے چغتائی کا نقطۂ فن بھی آشکار ہوتا ہے - میں اُن دنوں نواحِ لاہور میں بیدیاں کے مقام پر متعیّن تھا اور اپنے فرائضِ منصبی کے لیے مجھے اکثر لاہور آنا پڑتا تھا - ایک دفعہ پرانی انارکلی کے سرے پر فوٹوگرافر جیلانی کی دکان پر جانے کا اتفاق ہوا تو وہاں چغتائی کا ایک غیرمعمولی پورٹریٹ آویزاں نظر آیا -

---

۱- بعد میں جب میں نے عبدالحمید عدم کا یہ قطعہ پڑھا :

بال بکھرائے ٹوٹی قبروں پر — جب کوئی مہ جبین روتی ہے
مجھ کو اکثر خیال آتا ہے — موت کتنی حسین ہوتی ہے

تو اکثر یہ خیال پیدا ہوا کہ یہ شعر عدم پر "مرقع چغتائی" کا مندرجہ بالا نقش دیکھ کر ہی نازل ہوا ہوگا -

میں نے دریافت کیا تو جیلانی بولے :

"جی ہاں ! یہ مصوّرِ مشرق عبدالرحمٰن چغتائی کی تصویر ہے۔"
جیلانی ان سومینا (کم خوابی) کا مریض ہے اور اس کی آنکھیں دن کے وقت بھی مریضانہ انداز میں سوئی سوئی سی اور کھوئی کھوئی سی نظر آتی ہیں ، لیکن یہ الفاظ کہتے ہوئے اس کی آنکھوں میں ایک خاص قسم کی چمک پیدا ہوئی اور وہ بڑے فخر سے بولا :

"انور سدید صاحب ! یہ تصویر میں نے بنائی ہے۔"

"آپ نے ! ؟" میں نے ! حیرت سے پوچھا اور اس کا مطلب صاف یہ تھا کہ مصوّرِ مشرق کیا سچ مچ اس پھٹیچر سے سٹوڈیو میں آتے تھے؟ جیلانی میرے سوال کا داخلی مفہوم سمجھ چکا تھا ۔ ایک معنی خیز ہنسی ہونٹوں پر لا کر بولا :

"انور سدید صاحب ! چغتائی ایک دفعہ نہیں ، یہاں کئی دفعہ تشریف لا چکے ہیں ۔" پھر قدرے توقف سے بولا "چغتائی صاحب عجیب آدمی ہیں ۔ انھیں اپنے پورٹریٹ بنوانے کا خبط ہے ۔ میں نے ان کے بہت سے پورٹریٹ بنائے ہیں ۔ ہر مرتبہ جب تصویر ان کو پیش کرتا تو کہتے : "جیلانی ! تصویر بولتی نہیں !" اور یہ کہہ کر تصویر کو رد کر دیتے ۔ میں کہتا "چغتائی صاحب ! تصویر تو ساکن بت ہے ، بولے گی کیسے ؟" وہ کہتے "جیلانی ! تم خدوخال کو Capture نہ کرو ، اس خیال کو گرفت میں لو جو میرے ذہن میں پیدا ہو رہا ہے اور جو میرے چہرے پر ایک خاص تاثر پیدا کر رہا ہے ۔ تم کیمرے کی آنکھ سے نہ دیکھو ، اپنے دل کی آنکھ روشن کرو ، داخل کی آنکھ سے دیکھو ۔ میرے چہرے کا تاثر اس خیال تک تمھاری راہنمائی کرے گا ۔ اسی خیال پر جال پھینکو ــــ" کئی دفعہ چغتائی صاحب کی بات میری عقل میں نہ آ سکی ، لیکن ایک دفعہ جب میں کیمرے کے وجود سے غافل ہوگیا اور خود کیمرہ بن گیا تو چغتائی صاحب عش عش کر اٹھے اور بڑھ کر مجھے گلے سے لگا لیا ۔ بولے :

"جیلانی ! آخر تم نے میری سوچ پر فتح پا لی ۔ اب یہ تصویر

نہیں ، چغتائی بول رہا ہے ۔''

میرے سٹوڈیو کے باہر چغتائی کی وہی تصویر آویزاں ہے اور یہ میری فنی زندگی کا بہترین ثمر ہے ۔''[1] میں نے تصویر پر ایک مرتبہ نظر ڈالی ۔ واقعی تصویر گویا تھی ، چغتائی باتیں کر رہے تھے ۔

فوٹوگرافر جیلانی کی اس گفتگو نے چغتائی کی فن کار شخصیت کا ایک اور جاوداں نقش میرے دل میں پیدا کردیا اور مجھے یہ احساس شاید پہلی دفعہ ہوا کہ فن کار کس طرح نقوش کو دوام عطا کر دیتا ہے اور مونالیزا کی مسکراہٹ اب تک کیوں تازہ ہے ۔ ایک اور بات جو جیلانی کے اس واقعے سے مجھے محسوس ہوئی وہ یہ تھی کہ چغتائی اس سنابری (Snobbery) کا شکار نہیں جو بالعموم بڑے بڑے فن کاروں میں پائی جاتی ہے اور جو بڑے اور چھوٹے فن کار کے درمیان ہمیشہ ایک سدِ سکندری حائل رکھتی ہے ۔

مجھے اعتراف ہے کہ کچھ عرصے کے بعد اگر چغتائی کے ساتھ مجھے خط و کتابت کرنے کا موقع نہ ملتا تو میں اس چھوٹے سے واقعے کو شاید یاد بھی نہ رکھ سکتا اور یہ تاثر بھی یکسر تحلیل ہو جاتا ۔ اس صورت میں چغتائی کے فن کے جاوداں نقوش تو میری جذباتی زندگی کا ضرور جزو بنے رہتے لیکن ان کی شخصیت کے باطن میں جھانکنے کا موقع مجھے نہ ملتا ۔ چنانچہ اس معصوم انسان سے ، جو چغتائی جیسے بڑے فنکار کے اندر موجود تھا ، شاید کبھی ملاقات نہ ہو سکتی ۔ آگے بڑھنے سے قبل اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ میں نے اس مضمون کی ابتدا میں چغتائی سے جس ملاقات کا ذکر کیا ہے اس کی سعادت مجھے ڈاکٹر وزیر آغا کی وساطت سے حاصل ہوئی تھی ۔ وزیر آغا نہ صرف چغتائی کے فن شناسوں میں سے تھے بلکہ اس وقت تک وہ چغتائی کے فن پر چند ایک مضامین بھی لکھ

۱۔ یہ تصویر بعد میں ہفت روزہ ''نصرت'' کے سرورق پر بھی شائع ہوئی تھی ۔

چکے تھے اور انھیں چغتائی نے پسند بھی کیا تھا ۔[1] چغتائی سے وزیر آغا کی مراسلت اتنی دیرینہ تھی کہ مجھے ان دونوں میں بے تکلفی کی نہایت بھی نظر آتی ہے ۔[2] جب بھی وزیر آغا کی کوئی نئی کتاب شائع ہوتی تو چغتائی کھل اٹھتے اور اس پر اپنی رائے کھل کر بیان کرتے ۔ چنانچہ جب ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''تنقید اور احتساب'' شائع ہوئی تو چغتائی نے لکھا :

''آپ ہمارے وقت کے ان سلجھے ہوئے نقادوں میں سے ہیں جو موتی مونگے اگلتے بھی ہیں اور جوہروں کی تلاش میں کوشاں بھی رہتے ہیں تاکہ راہیں کشادہ ہوں ، زیادہ سے زیادہ کشادہ ہوں ، بے نقاب ہوں ۔ ''تنقید اور احتساب'' ان راہگزاروں کی

۱۔ ''ماہ نو میں 'مرقع چغتائی' کی سرگزشت نظر سے گزری ہے ۔ آپ کا مضمون قابل قدر نئی قدروں کا آہنگ ہے ۔'' (مکتوب چغتائی وزیر آغا کے نام ، مورخہ ۱۷ نومبر ۱۹۶۴ع) ۔

۲۔ (الف) ''کچھ دن ہوئے آپ کو ایک نثرپارہ اس غرض سے بھیجا تھا کہ آپ استادانہ مشورہ اور اصلاح بھی دیں گے ۔ آج پھر ایک اور ویسا ہی غلط سلط نثر پارہ بھیج رہا ہوں ۔ کچھ مشورہ ، کچھ استادانہ اصلاح ۔''
(مکتوب چغتائی وزیر آغا کے نام ، مورخہ ۱۰ جنوری ۱۹۷۱ع) ۔

(ب) ''نومبر کے کسی حصے میں لاہور آنا ہو تو اطلاع دیں ۔ ملاقات کے علاوہ کچھ تصویریں بھی دکھائیں گے ۔''
(مکتوب چغتائی وزیر آغا کے نام ، مورخہ ۱۲ ستمبر ۱۹۶۴ع) ۔

(ج) ''آپ کا عطا کردہ نسخہ ''تخلیقی عمل'' مل گیا ہے ۔ ایسا لگتا ہے میں یہ نسخہ بازار سے خرید کر لایا ہوں ۔ لیکن میں نے بھی عہد کر لیا ہے کہ آپ کی تصنیف کا مطالعہ اس وقت تک نہ کروں گا جب تک آپ اپنے اس عطیے پر انڈورس کر کے بھجوا نہ دیں گے ۔ اور جو نسخہ میرے پاس ہے ، واپس بھیج دوں گا ۔'' (مکتوب مورخہ ۱۲ نومبر ۱۹۷۲ع) ۔

کہانی ہے جن کا گوشہ گوشہ رموز سے لبریز ہے - آپ کی
سنجیدگی اور آپ کے مطالعے کا پتا چلتا ہے -"

(وزیر آغا کے نام ، ۱۱ فروری ۱۹۶۸ء)

"دن کا زرد پہاڑ" جس کا سرورق بھی چغتائی نے بنایا تھا ، شائع ہوئی تو انھوں نے لکھا :

"آپ کی تخلیق "دن کا زرد پہاڑ" کئی دنوں سے مطالعے میں ہے - آپ کے جدید ذہن کا جائزہ اور تخلیق کا آہنگ میراجی کے مداح اور نقاد تلاش کرنے میں حق بجانب ہوں گے - آرٹسٹوں کی تخلیق کا تقاضا ہے کہ اس سے داخلی اور خارجی انقلاب رونما ہوں - آپ کے کردار سے انفرادی ذہن کا توازن ظاہر ہوتا ہے - "دن کا زرد پہاڑ" اسی کا ردِ عمل ہے اور یہ ردِ عمل بصیرت افروز بھی ہے -"

(وزیر آغا کے نام ، ۱۹ اپریل ۱۹۶۹ء)

اجمال کی اس طویل کیفیت کو میں نے اس لیے پیش کرنا ضروری سمجھا ہے کہ ۱۹۶۴ء میں جب میری تعیناتی سرگودھا میں ہوئی تو میری شامیں بے حد ویران رہتیں - ایک روز برادرم سجاد نقوی مجھے وزیر آغا کے ہاں لے گئے تو یہ شام ستاروں کی طرح نکھری ہوئی محسوس ہوئی - ان کے ڈرائنگ روم میں احباب کا تانتا لگا ہوا تھا ، محفل جمی ہوئی تھی - شامِ دوستاں آباد تھی اور گفتگو ادب و فن کے ہمہ جہت موضوعات کا احاطہ کر رہی تھی - شام کی ان محفلوں میں جب مصوری کا ذکر آتا تو گفتگو کا دائرہ ہر قوس کے ساتھ چغتائی کی طرف مڑ جاتا - انھی دنوں سرگودھا آرٹ کونسل نے تصویروں کی ایک نمائش کا اہتمام کیا تھا اور اس میں چغتائی اور ماسٹر اللہ بخش کی تصویروں کو بھی پیش کیا گیا تھا - نمائش کے اختتام پر واقعہ یہ ہوا کہ فن کاروں اور مصوروں کو اعزازیے پیش کیے گئے تھے اور یہ بوجوہ چغتائی صاحب تک پہنچ نہ سکا - چنانچہ انھوں

نے یاد دہانی کے لیے وزیر آغا صاحب کو لکھا :

"استاد اللہ بخش نے بیان کیا کہ میں اپنے ایوارڈ کا پانچ سو روپیہ سرگودھا آرٹ کونسل سے لے آیا ہوں اور آپ کا روپیہ انھوں نے بذریعہ منی آرڈر روانہ کر دیا ہے ۔ میں ان دنوں لاہور کے باہر تھا ۔ واپسی پر اپنے پوسٹ مین سے اور ادھر ادھر سے معلوم بھی کیا مگر منی آرڈر کے متعلق کچھ پتا نہ چل سکا . . . تو میں نے مسٹر عصمت علیگ کو ، جن کا ٹیلیگرام روپے کی وصولی کے متعلق آیا تھا ، خط لکھا . . . لیکن کوئی جواب نہیں ملا . . . کہ روپیہ بھیجا بھی گیا ہے یا نہیں . . . اپنے منی آرڈر کا گم ہونا ضروری نہیں ۔ امید ہے آپ شک دور کر دیں گے ۔" (۳۰ اگست ۱۹٦۴ع)

سرگودھا آرٹ کونسل کے سیکرٹری عصمت صاحب غالباً ان دنوں سرگودھا میں نہیں تھے ، اس لیے وزیر آغا نے چغتائی کو قدرے توقف کا مشورہ دیا اور لکھا کہ پریشان نہ ہوجیے ۔ اس پر چغتائی نے جو خط لکھا وہ کئی لحاظ سے دلچسپ ہے ۔ چغتائی لکھتے ہیں :

"نہ پریشانی تھی اور نہ ہے ۔ یہ ضرور تھا کہ استاد صاحب کے بار بار دہرانے پر یہ خیال ضرور پیدا ہوا کہ معاملہ دریافت طلب ہے ۔ اس لیے بھی کہ اس علاقے میں ایک چالاک سے پوسٹ مین نے ایک نہیں دو چار ایسے ہی جھٹکے دیے ہیں ۔ یہ سن کر ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے ۔ اور یہ بھی احساس ہوا کہ آرٹ کونسل والے سمجھ رہے ہوں گے رقم ٹھکانے لگ گئی ، ایسے ٹھکانے کہ دونوں فریق مطمئن ۔ مگر کھیل مداری کا کھیل سا بن کر نہ رہ جائے ، کیونکہ معاملہ پوچھ گوچھ کے باوجود بے سرو سامان تھا اور ابھی تک ویسے کا ویسا ـــــ یہ تھی الجھن جس کے لیے معاملے کو سلجھانا ضروری تھا ۔"

(وزیر آغا کے نام ، ۱۲ ستمبر ۱۹٦۴ع)

عصمت صاحب چونکہ ابھی تک سرگودھا واپس نہیں آئے تھے ، اس لیے معاملے کی اُلجھن کو سلجھانے کا کام میرے سپرد ہوا اور اسی نے مجھے چغتائی سے براہِ راست متعارف ہونے کا موقع عطا کیا ۔ اور پھر ان سے خط و کتابت کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ طویل مختصر وقفوں کے باوجود ان کے سانحۂ ارتحال کے کچھ عرصہ قبل تک جاری رہا ۔

چغتائی کے خطوط اساسی طور پر ایک فن کار کے خطوط ہیں ، ادیب کے خطوط نہیں ، اس لیے ان میں گہری معنویت یا انفرادی اندازِ نگارش تلاش کرنا مناسب نہیں ۔ تاہم ان خطوط کی افادیت اور اہمیت سے انکار اس لیے ممکن نہیں کہ ان میں چغتائی کی بےلوث اور فن کی گہرائی میں کھوئی ہوئی زندگی کی چند نادر جھلکیاں موجود ہیں ۔ جن لوگوں کو چغتائی سے ملنے یا ان کو قریب سے دیکھنے کا موقع نہیں ملا ، وہ چغتائی کی شخصیت کو خطوط کے آئینے میں بھی دیکھ سکتے ہیں ۔ فی الوقت چغتائی کے جو خطوط میرے سامنے ہیں ، ان میں سے بیشتر ڈاکٹر وزیر آغا اور انور سدید کے نام لکھے گئے خطوط ہیں ۔ تاہم ان مٹھی بھر خطوں کی تعداد بھی اتنی ہے کہ ان سے چغتائی کی شخصیت کے بارے میں ایک جامع تاثر مرتب کرنا کچھ مشکل نہیں ۔ چنانچہ زیرِ نظر مضمون میں میں نے انھی خطوط سے چغتائی کی شخصیت کے بارے میں نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے ۔[1]

چغتائی کے خطوط پر ایک نظر ڈالنے سے سب سے نمایاں بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ چغتائی کے دل میں رنگ اور برش کے ساتھ ساتھ لفظ کو بھی میڈیم کے طور پر استعمال کرنے کی خواہش ہمیشہ موجزن رہی ہے ۔

۱۔ اس مضمون کا مقصد چغتائی کی شخصیت دریافت کرنا ہے ۔ بہت سے خطوط چونکہ میرے نام ہیں اس لیے ذاتی تذکرہ ناگزیر ہو گیا ہے ۔ میں اس کے لیے معذرت خواہ ہوں ۔ (انور سدید)

چنانچہ چغتائی کی افسانہ نگاری اسی آرزو کی تکمیل نظر آتی ہے۔ بادی النظر میں چغتائی نے اوائلِ عمر ہی میں مصوّری میں کمال حاصل کر لیا تھا۔ انھیں نہ صرف جذبہ، خیال اور فضا کو فتح کر لینے کا ملکہ حاصل تھا بلکہ وہ مجرّد خطوط کو بھی یوں استعمال کرتے تھے کہ ان میں ابعادِ ثلاثہ کی پوری کیفیت سما جاتی تھی۔ چغتائی نے اپنے عہد کے مروجہ قرینوں کو قبول کرنے کی بجائے مصوّری میں کچھ ایسے زاویے ابھارے کہ "چغتائی آرٹ" ان کی ذاتی میراث بن گیا اور اس کی تقلید یا نقل ناممکن ہو گئی۔ چنانچہ چغتائی کی ہر تصویر پر ان کی اپنی ٹکسال کی گہری مہر ثبت ہے اور اسے کوئی دوسرا چرا نہیں سکتا۔ چغتائی اپنے کام اور مقام سے اچھی طرح واقف تھے۔ ہرچند ان کے مزاج میں تعلّی یا خود نمائی کا شائبہ تک نہیں تھا، تاہم اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ وہ اپنے فن کو اپنی بقائے دوام کا وسیلہ سمجھتے تھے اور اسے عرصے سے قبولِ عام کا درجہ حاصل ہو چکا تھا۔ چنانچہ دمِ آخر تک انھیں برش اور رنگ سے الگ ہونا گوارا نہ ہوا۔ اس سب کے باوجود سوال پیدا ہوتا ہے کہ چغتائی اپنے قیمتی وقت کو تمام تر مصوّری میں صرف کرنے کے بجائے کسی دوسری صنفِ اظہار میں استعمال کرنے کے آرزومند کیوں تھے؟

اس ضمن میں ایک وجہ تو یہ پیش کی جا سکتی ہے کہ بعض جذبے صرف لفظ کی گرفت میں ہی آ سکتے ہیں اور رنگ یا خط ان کے اظہار پر پوری طرح قادر نہیں ہوتے۔ دوسری وجہ یہ کہ بعض اوقات فن کار اپنے منتخبہ فن سے مطمئن نہیں ہوتا اور وہ کسی دوسرے موزوں میڈیم کی تلاش میں ہمیشہ سرگرداں رہتا ہے۔ چغتائی کے معاملے میں یہ دونوں وجوہات قابلِ قبول نہیں کیونکہ وہ اپنے اساسی فن پر اتنے قادر تھے کہ انھیں پہلے ہی خاصۂ خاصانِ فن تسلیم کیا جا چکا تھا۔ چنانچہ افسانہ نگاری کی طرف رغبت ان کی مصوّری سے ناآسودگی کی بدولت ہرگز نہیں۔ اس کے برعکس میرے خیال میں حقیقت یہ ہے کہ چغتائی نے جس دور میں شہرت حاصل کی یہ نیازمندانِ لاہور کے عروج کا زمانہ تھا اور چغتائی خود بھی اس حلقے کے ایک سرگرم

رکن اور ان کے منصوبوں کے شریک عمل تھے ۔ اس حلقے کے سب شرکا علم میں دانا اور ادب میں یکتا تھے ۔ چنانچہ جب "نیرنگِ خیال" اور "کارواں" کی اشاعتیں عمل میں آئیں تو ان کی ادبی جہت کو نیازمندانِ لاہور نے اور فنی جہت کو چغتائی نے آراستہ کیا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لاہور جو ثقہ ادبی مقامات سے خاصے فاصلے پر تھا اور جہاں ادب کی کسی روایت کو استناد کا درجہ نہیں دیا گیا تھا ، اچانک برِصغیر میں توجہ کا مرکز بن گیا ۔ چنانچہ اس دور میں جتنے ادبی زلزلے آئے ان سب کا مرکزِ ثقل لاہور ہی تھا ۔ چغتائی چونکہ اس حلقۂ ادب کے ایک سرگرم رکن تھے اور ان کی شہرت میں "نیرنگِ خیال" اور "کارواں" جیسے ادبی پرچوں کا عمل دخل بھی تھا اس لیے یہ باور کرنا مناسب ہے کہ ادب کی طرف چغتائی کی مراجعت نیازمندانِ لاہور کے بالواسطہ اور بلاواسطہ اثرات کا ہی نتیجہ تھی ۔

اس مقام پر یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ نیازمندانِ لاہور کے اثرات کے تحت چغتائی نے شاعری ، بالخصوص غزل ، کی طرف توجہ کیوں نہ دی ؟ جب کہ یہ صنف ان کے تخلیقی مزاج کے زیادہ قریب تھی ۔ اس ضمن میں مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ چغتائی کی مصوّری اور شاعری میں ایک اساسی مماثلت واضح طور پر موجود نظر آتی ہے ۔ چغتائی خد و خال اور واقعات پر کمند افگنی کرنے کے بجائے دھندلے اجالوں کی مصوّری کرتے ہیں اور ظاہر کی اشیا کو ہوبہو مصوّر کرنے کے بجائے ان کی علامتی حیثیت کو استعمال میں لاتے ہیں ۔ پس چغتائی کا تخلیقی ذہن درحقیقت رنگ اور برش سے غزلیں ہی تخلیق کر رہا تھا ۔ اور یہی وجہ ہے کہ اپنے فن کے اولین اہم مقام پر چغتائی نے روحِ غالب پر غالب آنے کی کوشش کی اور 'مرقع' تخلیق کیا ۔ چنانچہ چغتائی اپنے اظہار کے لیے ایک ایسی توسیع کے آرزومند تھے جو شاعری سے مختلف ہو ؛ اور اس کے لیے انھیں افسانے کی صنف ہی موزوں نظر آئی ۔ اس صنف کی طرف توجہ کی ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سجاد حیدر یلدرم ، ل ۔ احمد ، نیاز فتح پوری ،

جلیل قدوائی اور منصور احمد جیسے ادبا کے زیرِ اثر رومانی تحریک نے اُردو ادب میں افسانے کو بالخصوص نمایاں فروغ دیا تھا - چنانچہ بہت سے لکھنے والے اس صنف کی طرف متوجہ ہو گئے اور کئی نئے افسانہ نگار سامنے آنے لگے - رومانی تحریک کے فوراً بعد ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو اس نے بھی افسانے کی صنف پر ہی زیادہ توجہ صرف کی اور منشی پریم چند کی روایت کو آگے بڑھانے کے لیے کرشن چندر ، راجندر سنگھ بیدی ، اوپندر ناتھ اشک اور کئی دوسرے افسانہ نگار پیدا کیے - افسانے کی مقبولیت کے متذکرہ دور میں چغتائی کا اپنے عہد سے الگ رہنا ممکن نظر نہیں آتا - چنانچہ چغتائی کی افسانہ نگاری کی طرف رغبت اس عہد کے اثرات کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے - یہ بات اس لیے بھی قابلِ قبول ہے کہ چغتائی کے حلقۂ احباب میں عابد علی عابد ، امتیاز علی تاج ، عبدالمجید سالک اور غلام عباس وغیرہ اس دور میں کہانی کا میڈیم نسبتاً زیادہ استعمال کر رہے تھے ، اس لیے چغتائی کا افسانے کی طرف راغب ہونا ایک قدرتی امر نظر آتا ہے -

اس ضمن میں سب سے آخری بات یہ ہے کہ مصوّری شاعری تو ضرور ہے لیکن اس میں مجرّد خیال کو گرفت میں لینا ممکن نہیں - چنانچہ چغتائی کی تصویروں میں بھی خیال اور فضا کے ساتھ کردار کی پیشکش کو نظر انداز نہیں کیا گیا اور مجموعی تاثر کی تشکیل میں ان تینوں کا امتزاج ہی ناظر کی معاونت کرتا ہے - قابلِ غور بات یہ بھی ہے کہ چغتائی کی بیشتر تصویریں کسی مخصوص عنوان کے تحت پیش کی گئی ہیں - چنانچہ قاری نہ صرف تصویر کے مجموعی تاثر سے لطف اندوز ہوتا ہے بلکہ عنوان کی معاونت سے اس کہانی کی تکمیل بھی کرتا ہے جو تصویر کے کرداروں کی مدد سے سامنے آتی ہے - اور یہ کہنا درست ہے کہ چغتائی کی تصویریں صرف شاعری ہی نہیں بلکہ کہانیاں بھی ہیں - چنانچہ اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ چغتائی نے بعض کہانیوں کو خطوں اور رنگوں میں اور بعض کو لفظوں میں پیش کر دیا - مؤخرالذکر صورت میں چغتائی

ایک افسانہ نگار کے روپ میں ہمارے سامنے آیا اور اس کا یہ روپ اس کے بنیادی روپ سے مختلف نہیں تھا ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صنفِ افسانہ میں چغتائی کو ابتدا میں خاصی کامیابی حاصل ہوئی ۔ چنانچہ آزادی سے قبل چغتائی کے افسانوں کی دو کتابیں ''کاجل'' اور ''لگان'' شائع ہوئیں اور ان پر رسائل نے بہت اچھے تبصرے شائع کیے ۔ ان میں سے ''سویرا'' کا تبصرہ بالخصوص قابلِ ذکر ہے کہ اس میں چغتائی کے افسانے کو بین الاقوامی شہرت کے مصوّر چغتائی کے آرٹ کا ایک پہلو قرار دیا گیا اور تسلیم کیا گیا کہ :

''ان افسانوں میں ایک شعر ، ایک نظم اور ایک تصویر کی سی مکمل جاذبیت ، گہرائی اور خوب صورتی دکھائی دیتی ہے ۔ چغتائی کا ذہن اردگرد کے سماج کی بوقلموں کشاکش سے کوئی سا خیال منتخب کر لیتا ہے اور اسی کی بنیاد پر کرداروں کو تخلیق کرتا ہے . . . بہر نوع افسانوں کے یہ دو مجموعے ہمارے افسانوی ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتے ہیں ۔ اس لیے بھی کہ یہ نیا باب واقعی ہمیں افسانوی ادب کے ایک نئے رخ سے آشنا کرتا ہے ۔''

(سویرا نمبر ۲ ، ص ۱۹۶ - ۱۹۷)

''کاجل'' اور ''لگان'' کی اس عمدہ پذیرائی کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چغتائی اپنے افسانوں سے مطمئن نہیں تھے ۔ اور اس کی ایک بڑی وجہ ان کا یہ احساس تھا کہ انھیں زبان و ادب پر پورا عبور حاصل نہیں ہے ، لہٰذا وہ شاید افسانہ نگار بھی نہیں ہیں ۔ چنانچہ ایک خط میں لکھتے ہیں :

''اقرار کے مطابق اپنا افسانہ ''کمرشل منشن'' بھی ارسالِ خدمت ہے ۔ نہ میں افسانہ نگار ہوں ، نہ ادیب اور زبان دانی سے بھی محروم ہوں ۔ آخر دل ہارنا بھی تو اچھا نہیں لگتا ۔ ہوبی (Hobby) کو قائم رکھنا کوئی بری بات بھی نہیں ۔ یہ میرا شغل کسی نہ

کسی رنگ میں مددگار ضرور ہوتا ہے - پھر مصروفیت بھی زندگی کا احساس دلاتی ہے - افسانہ پسند نہ آئے تو بلا تکلف واپس بھیج دیں -" (انور سدید کے نام ، ۲۱ جنوری ۱۹۶۸ع)

اسی طرح چند اور خطوط میں رقم طراز ہیں :

"ادب میری ہابی ضرور ہے مگر میں اس پر جی نہیں رہا - پھر بھی ہر فنکار کو اپنی تخلیق سے لگاؤ تو ہوتا ہے - اور اس وقت تک اس میں شدت نظر آتی ہے جب تک کہ قلم تھک نہیں جاتا -" (انور سدید کے نام ، ۱۷ اپریل ۱۹۷۰ع)

"ادب میری "ہوبی" رہی اور میں نے اسے جدا نہیں ہونے دیا - اس کا کیا رتبہ ہے ؟ لیکن میں مطمئن ہوں -"

(انور سدید کے نام ، ۷ ستمبر ۱۹۶۹ع)

"ادب میری "ہوبی" ہے - کچھ اس لیے بھی پہلے میں نے ادب کے ساتھ رشتہ جوڑنے کی کوشش کی تھی ، لیکن اپنی کم علمی اور لیاقت نے ساتھ نہ دیا تو آرٹسٹ بن گیا - زبان اور اس کے سقم قابلِ معافی نہیں - میں ادیب نہیں ، آرٹسٹ ہوں -"

(انور سدید کے نام ، ۲۴ مارچ ۱۹۶۹ع)

مندرجہ بالا اقتباسات میں چغتائی نے بہ تکرار ادب کو اپنی "ہابی" کہا ہے اور اس بات پر اصرار کیا ہے کہ میں اس پر "جی" نہیں رہا - اس سے ایک بات تو یہ ظاہر ہوتی ہے کہ چغتائی نے مصوری کے ساتھ پیشہ وری کا تصور وابستہ کر رکھا تھا اور وہ اسے اپنی زندگی کا کفیل بھی سمجھتے تھے - تاہم اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ چغتائی نے اپنی اس اولین محبت کو نظر انداز کبھی نہیں کیا - چنانچہ بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ

مصوّری کی طرح افسانہ نگاری چغتائی کے لیے عبادت کا درجہ حاصل نہ کر سکی اور افسانہ نگاری ان کی محض ایک ''ہابی'' ہی رہی - لیکن یہ بات اس لیے درست نہیں کہ ایک فنکار کو اپنی تخلیق کے ساتھ جو ذہنی اور قلبی لگاؤ ہوتا ہے وہ چغتائی کے ہاں اپنے افسانوں کے بارے میں کبھی مفقود نہیں ہوا - یہی وجہ ہے کہ آنھوں نے دمِ آخر تک اس صنف سے کنارہ کشی اختیار نہیں کی اور افسانے سے اپنی محبت کو برقرار رکھا - وہ خطوط لکھتے تو اس میں اپنے افسانوں کا تذکرہ اور تجزیہ اس والہانہ پن سے کرتے کہ افسانہ ان کی تخلیقی شخصیت کا جذباتی جزو نظر آتا - مثال کے طور پر ان کے خطوط کے مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ کیجیے :

میرے افسانوں اور تحریروں کی تکنیک کچھ ذاتی قسم کی ہے - ''بہو'' کی کہانی میں اس کا خاوند افریقہ سے فرانس کی وینس کا ایک فوٹو کارڈ بھیجتا ہے - اور اس وینس کے بازو نہیں اور وہ سفید فام قوم سے تعلق رکھتی ہے - بہو غریب سوکن کے چکر میں ، جو مٹی کی بھی مان نہیں سکتی ، گھل گھل کر مر جاتی ہے اور خاوند یہ کہہ کر نجات سمجھتا ہے کہ ''الھوس کی وینس جس کے بازوؤں میں لوچ اور لچک تھی -''

(انور سدید کے نام ، تاریخ ندارد)

''سیپ کراچی کے افسانہ نمبر میں میرا ایک افسانہ چھپا ہے ''سراجو'' - اور سراجو کا قاتل حاکو ہے اور اس کے قتل کی بنا وہ محض یہ تلاش کر پاتا ہے کہ سراجو گاؤں کی ہیر تو بنے لیکن اس کے چاہنے والے دو دوست ہیں - اور وہ اس یقین پر اسے ان کی راہ سے ہٹا دیتا ہے کہ رقابت ایک روز دونوں کو کھا جائے گی -''

(انور سدید کے نام ، ۵ فروری ۱۹۷۰ع)

"افسانہ "ستاون" دوسری جنگِ عظیم کا آنکھوں دیکھا حال ہے -
یہ افسانہ ۱۸۵۷ع سے کم انقلابی نہیں اور یہ اُن دنوں کا ذکر
ہے جب پطرس بخاری ، ڈاکٹر تاثیر ، فیض احمد فیض ،
چراغ حسن حسرت اور حفیظ جالندھری ۱۹۴۳ع میں جنگ جیتنے
کے سلسلے میں دہلی میں موجود تھے اور میں نے اپنی تصویروں
کی نمائش منعقد کی تھی -"

(انور سدید کے نام - ۴ جنوری ۱۹۷۲ع)

افسانہ نگاری سے چغتائی کی پختہ محبت کا ثبوت اس حقیقت سے بھی ملتا ہے کہ اپنے دو سابقہ مجموعوں "کاجل" اور "لگان" کی نایابی کے بعد چغتائی ایک نئے مجموعے کی ترتیب و اشاعت کے نہ صرف خواہش مند تھے بلکہ اس کا ایک خوبصورت اور موزوں نام بھی انھوں نے تجویز کر لیا تھا - اس ضمن میں مندرجہ ذیل اقتباسات کا مطالعہ برمحل ہوگا :

"آپ کو غالباً علم نہیں کہ ملک کی تقسیم سے پہلے میرے افسانوں
کے دو مجموعے چھپ چکے ہیں اور آج کل ناپید ہیں - میں نے
فیصلہ کیا ہے کہ میں اپنے نئے افسانوں کا ایک نیا مجموعہ شائع
کروں - غالباً مکتبہ' جدید شائع کرے گا - میرے اس مجموعے
کا نام "نیا ملک" ہوگا - اس میں کم و بیش اکیس افسانے ضرور
ہوں گے - آپ چاہیں تو کچھ لکھ دیں - مسودہ آپ کو بھیج
دوں گا - ویسے میں نے سوچ رکھا ہے کہ رام لعل صاحب کو
تبصرے کے لیے کہوں گا - غیر ملک ، غیر نقاد اچھا رہے گا -"

(انور سدید کے نام ، ۵ فروری ۱۹۷۰ع)

"میں اپنے افسانے چھاپنا چاہتا ہوں اور جب موقع آئے گا تو آپ
کو مکمل مسودہ بھیج دوں گا - آپ کچھ لکھ سکیں تو مجھے

خوشی ہوگی ۔ بعض دوست رام لعل سے لکھوانے کے خلاف ہیں ۔
صرف اس لیے کہ ہمارا پاکستان اتنا نادار تو نہیں ہے کہ لکھنے
والا نظر ہی نہیں آتا . . . میں نے اپنے افسانوں کے لیے ایک
مضمون خود بھی لکھا ہے : ''میرے افسانے میری نظر میں'' ۔''
(انور سدید کے نام ، ۱۷ اپریل ۱۹۷۰ء)

یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ میرے لیے یہ بہت بڑا اعزاز تھا کہ چغتائی اپنے افسانوں پر مجھے دیباچہ ، پیش لفظ یا تقریظ قسم کی کوئی چیز لکھنے کی دعوت دیں ۔ ان کا خط ملتے ہی میں نے مسودے کی ترسیل کی درخواست کی ۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعض ناگزیر مصروفیات کی بنا پر چغتائی یہ مجموعہ ترتیب نہ دے سکے ۔ اور پھر موت نے انھیں اس ادبی کام کی ، جس کے ساتھ انھوں نے ایک عمر گزاری تھی ، مہلت ہی نہ دی ۔ چنانچہ میں اس اعزاز سے محروم ہوگیا جو چغتائی کی نظرِ انتخاب سے مجھے حاصل ہونے والا تھا ۔

چغتائی کی مصوری میں مسلمانوں کے شکوہ و جلال کو تجسیمی صورت دینے کا رجحان نمایاں ہے ۔ انھوں نے صرف مسلم عمارات و اعلام کو ہی اہمیت نہیں دی بلکہ جب شعرا کو مصوّر کرنے کا خیال پیدا ہوا تو ان کی نگاہِ انتخاب عمر خیام ، مرزا غالب اور اقبال پر پڑی ۔ چنانچہ ان کے ہاں مشرقیت کی ایک صورت تو ہیرو پرستی کی صورت میں نمایاں ہوئی اور اس کے تحت چغتائی نے بیشتر ان اشخاص کی تجسیم کی جو تہوّر و شجاعت میں اوجِ کمال کو پہنچے ہوئے تھے اور جنھوں نے برِ صغیر میں اسلام کی نشاۃِ ثانیہ کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا تھا ۔ تخلیقِ پاکستان کے بعد برِ صغیر میں جب ایک نظریاتی حد بندی عمل میں آ گئی تو چغتائی ہی وہ فنکار تھا جس نے برِ صغیر کی مسلمان تہذیبی وراثت کو اپنے جلال و جمال اور کروفر کے ساتھ یوں پاکستان میں منتقل کیا کہ اس کا پورا نقش چغتائی کی تصویروں

میں مصوّر ہوگیا ۔ ثانیاً چغتائی نے اب یہ موقف اختیار کیا کہ کسی طرح پاکستان زندگی کے ہر شعبے میں اپنا انفرادی نقش صفحۂ عالم پر ثبت کر دے ۔ چنانچہ اس جذبے کے تحت چغتائی کے ہاں پاکستانیت ان کی مصوّری کا بنیادی مزاج بن کر ابھری ۔ چغتائی کی اس پاکستان دوستی کا ایک نقش ان کے خطوط سے بھی ظاہر ہوتا ہے ۔ وہ اپنے خطوط میں ایک ایسے محبِ وطن فنکار کے روپ میں اجاگر ہوتے ہیں جسے پاکستان کے ذرے ذرے سے بے پناہ پیار ہے ۔ اس کی ایک مثال تو میں اوپر اقتباس کر چکا ہوں کہ جب ان کے افسانوں کے نئے مجموعے پر ہندوستانی افسانہ نگار رام لعل سے پیش لفظ لکھوانے کا خیال پیدا ہوا تو انہوں نے اسے یہ کہہ کر رد کر دیا کہ :

''پاکستان اتنا نادار تو نہیں کہ کوئی لکھنے والا نظر ہی نہیں آتا ۔''

اسی طرح ایک دفعہ ماہنامہ ''اردو زبان'' سرگودھا کے ''دفاع نمبر'' پر پاکستان کے نقشے میں چاند بصورتِ زوال شائع ہوگیا تو چغتائی کو سخت قلق ہوا اور انہوں نے بروقت متوجہ کیا کہ ''پاکستان کے قومی ترانے میں جس چاند کا ذکر ہے وہ بصورتِ ہلال ہے اور اسی صورت میں چھپنا چاہیے ۔'' اس ضمن میں انہوں نے جو خط مدیر ''اردو زبان'' کو لکھا اس کا اقتباس درجِ ذیل ہے :

''آج سے کوئی بیس سال پہلے جب غلام محمد گورنر جنرل تھے تو پاکستانی سکّوں اور کرنسی نوٹوں کے لیے ایک کمیٹی بنائی گئی تھی ۔ اس میں ہندو ، مسلمان ، سکھ جو بھی پاکستان میں تھے کمیٹی میں شامل تھے ۔ مجھے بھی یاد کیا گیا اور یہ غلطی نکالنے پر ڈاک کے ٹکٹ اور سکّے درست کر دیے گئے تھے ۔ میں نے آج سے کوئی سات آٹھ سال پہلے بنک والوں کو اور اخبار والوں کو آگاہ کیا کہ ایسا مت کرو ۔ پہلے یہ علامت اپنے لیے اچھی نہیں ، دوسرے جہالت کی نشانی ہے ، بلکہ کسی غیر مسلم

کی اختراع ہے ۔ سال کے قریب ہوتا ہے "مشرق" میں ایک لمبا چوڑا مضمون لکھ کر چاند کی شکل ہلال اور زوال بنا کر آگاہ کیا تھا ۔ اب آپ سوچیں ، آپ کا "دفاع نمبر" اگر کوئی عربی ، سمجھ بوجھ کا آدمی ، دیکھے گا تو کیا کہے گا ۔"

(ماہنامہ "اُردو زبان" ، دسمبر ۱۹۶۸ع ، ص ۷۷)

۱۹۷۱ع کی جنگ کے بعد چغتائی نے مجھے جو خط لکھا اس میں سرگودھا کا تذکرہ اس کی دفاعی حیثیت کے پیشِ نظر کیا اور لکھا :

"سرگودھا میرا شہر ہے ۔ اس کی روایات کو زندہ رکھنا ہمارا فرض ہے . . . تاکہ ہم اپنی قدروں کے عادی بن جائیں ۔ یہی سرافرازی ہے کہ اپنا سربلند رہے ۔"

(انور سدید کے نام ، ۲۵ جنوری ۱۹۷۲ع)

چغتائی فطرتاً ایثار پیشہ اور منکسرالمزاج فن کار تھے ۔ ان کی ایک خوبی یہ بھی تھی کہ انھوں نے اپنے فن کو صرف اپنی ذات یا چند خواص تک محدود رکھنے کی کبھی خواہش نہ کی ۔ ان کی آرزو تھی کہ ان کا فن ان کے دوستوں اور مداحوں کے علاوہ عام لوگوں تک بھی پہنچے ۔ چنانچہ جب "عملِ چغتائی" شائع ہوا تو انھیں یہ غم بھی کھائے جا رہا تھا کہ وہ اتنا قیمتی مرقع اپنے دوستوں کو بلا قیمت پیش نہیں کر سکتے ، اور اس کی قیمت اتنی زیادہ ہے کہ عام آدمی اسے خرید نہیں سکتا ۔ چغتائی کا یہ تاثر ان کے مندرجہ ذیل الفاظ سے عیاں ہے :

"آپ کو علم ہے علامہ اقبال کا موجودہ مصوّر ایڈیشن محض اس لیے ہے کہ اس سے کچھ حاصل ہو اور ایک ایڈیشن عوام کے لیے شائع کیا جا سکے ۔ یہی وجہ ہے کہ اس خاص ایڈیشن کی قیمت پندرہ سو روپے بطور "ڈونیشن" کے رکھی گئی ہے ۔ اور دیکھا جائے تو اس ایڈیشن پر تقریباً لاگت بھی کچھ اتنی ہی آئی ہے ۔ میرا دل تو یہی چاہتا ہے کہ دوستوں کو نذر دوں مگر ابھی

اس کے لیے کچھ انتظار کرنا ہوگا۔"

(انور سدید کے نام ، ۲۴ مارچ ۱۹۶۹ء)

چغتائی کی اس خصوصیت کے تو بہت سے مدیرانِ جرائد اور مصنفین شاہد ہیں کہ وہ رسائل اور کتابوں کے جو سرورق بناتے تھے ان کا معاوضہ قبول نہیں کرتے تھے ۔ اس ضمن میں ان کا ایک نظریہ تو یہ تھا کہ :

"آرٹسٹ کی تمنّا ہے کہ اس کی خدمات سے افراد کا بھلا ہو اور آرٹ ہمارا ورثہ کہلائے اور پھل پھول لائے۔"

(انور سدید کے نام ، تاریخ ندارد)

دوسرے وہ اس حقیقت سے بھی اچھی طرح واقف تھے کہ ادبی رسائل اقتصادی طور پر کبھی خود کفیل نہیں ہوتے ۔ چنانچہ چغتائی نے اپنے طور پر ان کی اعانت کا ایک طریق یہ بھی وضع کر رکھا تھا کہ وہ ان کے سرورق رضاکارانہ طور پر بناتے اور بلاقیمت نذر کر دیتے ۔ اس قسم کے دو ایک واقعات کا ، جن کا میں عینی شاہد بھی ہوں ، اعادہ مناسب ہے ۔ سرگودھا سے عصمت اللہ صاحب نے ماہنامہ "اردو زبان" جاری کیا تو چغتائی کا نام بھی اس کے اعزازی قارئین کی فہرست میں شامل کیا گیا ۔ "اردو زبان" اُن دنوں اس سلوگن کو فروغ دے رہا تھا کہ :

"اردو زبان مفت پڑھنا گناہ ہے اور خرید کر پڑھنا عبادت ہے۔"

چنانچہ پرچہ جب چغتائی کو موصول ہوا تو اُنھوں نے ایک سو روپے کا چیک بھیج کر یہ لکھا :

"اردو زبان مفت پڑھ کر گناہ گار نہیں بننا چاہتا ۔ چندہ بھیج رہا ہوں ، مجھے اس کا مستقل خریدار بنا لیجیے۔"

دلچسپ بات یہ ہے کہ چغتائی نے صرف چندہ بھیجنے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ یہ بھی لکھا کہ :

"میرا جی چاہتا ہے میں آپ کو "اردو زبان" کا ایک سرورق بنا دوں ۔"

(مکتوب ، تاریخ ندارد)

کچھ عرصے کے بعد جب چغتائی کو معلوم ہوا کہ "اُردو زبان" اشتہارات کے بغیر شائع ہو رہا ہے اور اس کا نقصان کچھ دوست مل جل کر برداشت کر رہے ہیں تو ان کی طبعِ فیاض بیدار ہو گئی اور اُنھوں نے لکھا :

"یہ آپ لوگوں کی بلند ہمتی ہے کہ آپ نہایت مستقل مزاجی سے رسالہ چلا رہے ہیں ۔ میں آپ کو ڈیزائن کر کے دوں گا ۔ اگر حکم ہو تو بلاک بھی بنوا دیتا ہوں ۔ صرف فلیٹ گراؤنڈ اور اوپر ڈیزائن چھپوا لیا کریں ۔ اپنی سادگی اور حسن سے مقبولیت حاصل کرے گا ۔" (مکتوب ۲۴ مارچ ۱۹۶۹ء)

پھر ایک اور خط میں لکھا :

"ڈیزائن بنا کر بلاک میکر کو دے دیا ہے ۔ بلاک بننے کے بعد پروف بھی حاضر ہے ۔ آپ اسے ہر ماہ نئے رنگ کے گراؤنڈ دے کر چھپوا لیا کریں ۔ خدا کرے آپ کو پسند آ جائے ۔ جب آپ کا خط آئے گا تو بلاک بھجوا دوں گا ۔"

(مکتوب ، تاریخ ندارد)

اور صداقت یہ ہے کہ "اُردو زبان" کے اصرار کے باوجود چغتائی نے بلاک کی قیمت اپنی گرہ سے ادا کی اور اسے قبول کرنا منظور نہ کیا ۔ چغتائی کا یہ عطیہ "اُردو زبان" کے سرورق پر عرصے تک شائع ہوتا رہا ۔

اسی قسم کا ایک اور واقعہ میرے ذہن کی سطح پر یوں ابھر رہا ہے کہ میر انیس کی صد سالہ برسی پر دبستانِ سرگودھا نے ایک کتاب "نذرِ انیس" شائع کرنے کا ارادہ کیا اور اس کی ترتیب و تدوین کا کام سجاد نقوی اور مجھے تفویض ہوا ۔ میر انیس کی تاریخی حیثیت کے پیش نظر کتاب کے سرورق کے لیے میں نے چغتائی سے درخواست کی اور یہ گزارش بھی کی کہ ڈیزائن میں میر انیس کی تصویر کو بٹھانے کی گنجائش پیدا کریں ۔ خط ملتے ہی انھوں نے لکھا :

"آپ کی تصنیف کا ڈیزائن بنا کر بھیج دوں گا ۔ اگر وہ بھی

اسلم کمال بنا دیتے تو کمال ہو جاتا - ویسے میں تو حاضر ہوں اور آپ کا مداح ہوں -"

(انور سدید کے نام ، یکم فروری ۱۹۷۲ع)

چند دنوں کے بعد ان کا دوسرا خط آیا تو اس میں ڈیزائن کی توضیح بھی درج تھی - لکھا تھا :

"صد سالہ برسی کے لیے دس پتّے تو میں بنا سکتا تھا لیکن شبیہ بنانی میرے بس کی بات نہیں - اگر آپ ضروری سمجھیں تو اندر چھاپ لیں - یا دس پتیوں کو رہنے دیں اور پھول میں وہ شبیہ ، جو آپ دینا چاہتے ہیں ، ذرا سلجھاؤ سے اس کے اوپر چسپاں کر دیں -" (مکتوب بنام انور سدید ، تاریخ ندارد)

یہاں یہ بات بھی دلچسپی سے پڑھی جائے گی کہ چغتائی بالعموم ایک سے زیادہ سرورق بنایا کرتے اور ان میں سے جو مصنّف یا مدیر کو پسند آ جاتا وہ ان کی نذر کر دیتے - "اوراق" کے اوّلین 'افسانہ نمبر' کا ڈیزائن چغتائی نے بنایا تھا اور یہ بہت مقبول ہوا - جب وزیر آغا نے انھیں اس ڈیزائن کی مقبولیت کی اطلاع دی تو انھوں نے لکھا :

"اوراق کے افسانہ نمبر کا ڈیزائن کرتے وقت میں نے دو ڈیزائن کیے تھے - ایک تو آپ نے چھاپ لیا ، دوسرا میرے پاس امانت کے طور پر پڑا ہے - جب بھی آپ کوئی خاص نمبر نکالیں وہ ڈیزائن مجھ سے حاصل کیا جا سکتا ہے -"

(وزیر آغا کے نام ، ۱۲ نومبر ۱۹۷۰ع)

ایک اور خط میں لکھتے ہیں :

"ڈسٹ کور جو میں نے 'اوراق' کا بنا رکھا ہے ، اگر دفتر میں بھیج دوں تو اس کی تازگی جاتی رہے گی - میرے پاس امانت ہے - جب ضرورت پیش آئے گی ، حاضر خدمت ہو جائے گا . . ."

سالنامہ نکالیے ۔ ہم آپ کو کوئی رنگ دار بلاک بھی دے سکیں گے
جو صرف آپ کو چھپوانا ہوگا ۔"

(وزیر آغا کے نام ، تاریخ ندارد)

چغتائی کی خوبی یہ تھی کہ وہ اپنے سے عمر یا مرتبے میں کم تر آدمی کو بھی خط لکھتے تو اس میں اتنی اپنائیت اور خاکساری کا اظہار کرتے کہ ان کی عظمت اور تقدس کا نقش دل میں مزید گہرا ہو جاتا اور چغتائی ایک ایسی شاخِ ثمردار کی طرح نظر آتے جو اپنے ہی بوجھ سے زمین کی طرف جھکی جا رہی ہو ۔ چنانچہ جب وہ مجھے "مکرمی و معظمی انور سدید صاحب" لکھ کر مخاطب کرتے تو یہ مجھے ہمیشہ حیرت انگیز معلوم ہوتا ۔ لیکن وہ القاب کو محض رسمی طور پر استعمال نہیں کرتے تھے بلکہ ان کے دل میں بھی محبت ، خلوص اور تحسین و ستائش کا سمندر موجزن ہوتا تھا اور موقع پاتے ہی وہ اس کا اظہار کرنے سے دریغ نہ کرتے ۔

ایک دفعہ میں انہیں لمبے عرصے تک خط نہ لکھ سکا اور مکروہاتِ زمانہ میں اُلجھا رہا تو انھوں نے خود یاد دہانی کرائی ۔ لیکن دیکھیے خلوص و محبت کی کس فراوانی کے ساتھ :

"کئی ماہ ہونے کو آئے ہیں ، آپ کو ایک تفصیلی خط لکھا تھا اور خیال تھا کہ سرکار جواب ضرور دیں گے ـــــ امید ہے آپ خیریت سے ہوں گے ۔ مخلص چغتائی ۔"

اسی دوران میں چغتائی نے وزیر آغا کو خط لکھا تو ان سے یہ بھی دریافت کیا :

"انور سدید کہاں ہوتے ہیں ؟ کیا وہ "اُردو زبان" کو داغ تو نہیں دے گئے؟" (وزیر آغا کے نام ، ۱۳ جنوری ۱۹۷۱ء)

ایک دفعہ وزیر آغا ، عارف عبدالمتین اور کئی دوست انھیں ملنے گئے تو وہ گھر پر نہیں تھے ۔ ہم ایک پرزۂ کاغذ پر حاضری لگا کر چھوڑ آئے ۔ دو ایک روز کے بعد ان کا خط آیا ـــــ اور یہ آنٹ کا پُرخلوص

معذرت نامہ تھا :

''میں خیال کرتا ہوں کہ آپ مخلص ادیب اور مخلص انسان ہیں۔ صدمہ ہے کہ آپ تشریف لائے بھی اور ملاقات نہ ہوئی ۔ ویسے آغا صاحب دوسری صبح آئے تھے اور شرفِ ملاقات کا موقع مل گیا تھا۔'' (انور سدید کے نام ، ۲۴ اپریل ۱۹۶۹ع)

ایک دفعہ میرا تبادلہ سرگودھا سے باہر ہوگیا تو میرے دوسرے احباب کی طرح چغتائی بھی فکرمند ہوگئے ۔ انھوں نے لکھا :

''مجھے سب سے زیادہ جو چیز ستاتی ہے وہ آپ کا تبادلہ ہے۔''
(انور سدید کے نام ، ۷ ستمبر ۱۹۶۹ع)

''وزیر آغا صاحب اور آپ کو مل کر کوشش کرنی چاہیے تھی کہ آپ کا تبادلہ رک جاتا ۔ آپ کے بغیر سرگودھا میں بہت بڑا خلا پیدا ہو گیا ہے ۔ خدا نے آپ کو بڑی عمیق نظر دی ہے۔''
(انور سدید کے نام ، ۵ فروری ۱۹۷۰ع)

ایک دفعہ انھیں معلوم ہوا کہ عارف عبدالمتین علیل ہیں تو انھوں نے وزیر آغا صاحب کو لکھا :

''مجھے سن کر دلی صدمہ ہوا ہے کہ متین عارف صاحب بہت بیمار رہے ہیں ۔ بڑے مخلص انسان اور دوست ہیں۔''
(وزیر آغا کے نام ، تاریخ ندارد)

ان چند اقتباسات سے چغتائی کی دوستوں کے لیے داخلی محبت اجاگر ہوتی ہے اور صاف نظر آتا ہے کہ وہ دوستوں کے دکھ ، غم اور تکلیف کا سن کر کس قدر بے قرار اور پریشان ہو جاتے تھے ۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ چغتائی خود نگری ، خود پرستی اور مریضانہ نرگسیت کا شکار نہیں تھے ، بلکہ محفل آرا نہ ہونے کے باوصف انھوں نے دوستوں کا ایک حلقہ قائم کر رکھا تھا جن کے ذاتی معاملات سے وہ باخبر رہتے اور ان کے دکھ میں شریک ہونے کی کوشش کرتے ۔

میں ابتدا میں عرض کر چکا ہوں کہ چغتائی کے خطوط کسی ادیب کے خطوط نہیں ہیں اس لیے ان میں تسلسل اور ربط تلاش کرنا ممکن نہیں۔ چغتائی زیادہ طویل خطوط نہیں لکھتے تھے۔ ان کا پیڈ بڑے سائز کے سفید کاغذ پر مشتمل تھا اور اس پر عرصے تک ان کے نام کا وہ طغریٰ منقش رہا جس پر کوچہ چابک سواراں کا پتہ درج تھا۔ چغتائی اس بڑے کاغذ پر آٹھ دس سطروں سے زیادہ نہ لکھتے اور ورق اُلٹتے تو سطور کو سیدھا رکھنے کے بجائے وہ کاغذ کی وتری سمت میں لکھتے۔ ان کے الفاظ کی ساخت لمبی ہوتی اور سطور کے درمیان فاصلہ باقی رہتا۔ رسم الخط کے ماہرین بتاتے ہیں کہ یہ اوصاف صرف آزادہ فکر اور کشادہ نظر لوگوں کی تحریروں میں ہی پائے جا سکتے ہیں۔ چغتائی اپنے خطوط میں ہمیشہ چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے تھے اور ابھی ایک مفہوم کاغذ پر منتقل نہ کر پاتے تھے کہ ان کا ذہن کسی اور خیال کی طرف پرواز کر جاتا اور یوں اس پرواز کا نتیجہ ایک چھوٹا سا جملہ اور تخلیق ہو جاتا۔ خطوط کی تحریر کے دوران میں ان کے قلم سے اضطراری طور پر بعض ایسے جملے بھی نکل جاتے جنھیں بجا طور پر سلوگن کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے اور جن سے چغتائی کے نظریاتِ فن پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس قسم کے چند جملوں کا اعادہ یہاں بے محل نہ ہوگا:

"آرٹسٹ کوئی ہو، یہی چاہتا ہے کہ زندگی کا تسلسل ختم ہونے میں نہ آئے۔ میری آوارگی کی شکلیں دم توڑ نہ سکیں اور کروٹیں لیتی رہیں اور ان کے نتائجُ زندگی کو رواں دواں رکھنے میں اپنا ساتھ دیتے رہیں۔" (۱۷ - اپریل ۱۹۷۰ء)

"میری ایک تمنا رہی ہے، دوست تو بڑی چیز ہے، کوئی بھی میرے کسی فعل سے خوش ہو جائے تو مجھے بہت کچھ مل جاتا ہے۔" (۷ ستمبر ۱۹۶۹ء)

''ایک باوقار ادارے کا وقار بڑا درجہ رکھتا ہے۔''
(۱۷ نومبر ۱۹۶۴ء)

''آرٹسٹ کی ایک تمنا ہے ، اس کی خدمات سے افراد کا بھلا ہو ، آرٹ ہمارا ورثہ کہلائے اور پھل پھول لائے۔''
(تاریخ ندارد)

''نقّاد اُن گوشوں کی تلاش میں ہے جو تخلیق کار نے تخلیق کے گوشے گوشے میں چھپا رکھے ہیں۔''
(تاریخ ندارد)

''آرٹ علم و ادب کی خدمت کا حصہ دار ہے۔''
(۵ دسمبر ۱۹۶۹ء)

''آرٹ اور ادب کی تکمیل اُس قوم کا ورثہ ہے جس کے افراد بیدار ہوں۔''
(۵ دسمبر ۱۹۶۹ء)

چغتائی کی شخصیت کو دریافت کرنے کے لیے میں نے ان کے مٹھی بھر خطوط سے جو واقعات منتخب کیے ہیں ، وہ بظاہر بے حد معمولی اور چھوٹے چھوٹے واقعات ہیں اور بڑے آدمیوں کی زندگیوں میں بالعموم اس قسم کے واقعات پر نظر بھی نہیں پڑتی ۔ وجہ یہ ہے کہ اُس وقت بڑے آدمیوں کے کارناموں کے اُجالے نے آسمان کا چاروں طرف سے احاطہ کر رکھا ہوتا ہے اور ان واقعات کو بالعموم کوئی اہمیت نہیں دی جاتی ۔ لیکن جب یہ شخصیتیں رخصت ہو جاتی ہیں اور اندھیرا بڑھنے لگتا ہے تو یہی واقعات ان گنت ننھے منھے ستاروں کی طرح آسمان کا سینہ ڈھانپ لیتے ہیں ۔ پھر یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ ان ستاروں نے ہی اپنی

چمک دمک سے اندھیرے کی دبیز چادر کو لمعاتِ نور سے بھر دیا ہے اور یہ کتنے روشن ہیں ۔ چغتائی کی انسانی شخصیت ایسے ہی واقعات کا مرقع تھی ۔ وہ چھوٹی چھوٹی معصوم معصوم سی ان گنت آرزوؤں کو اپنے دل میں پال رہے تھے ۔ ان کے دل میں معاشرے کا غم ، دوستوں کا درد اور اپنے فن کا کرب ہر وقت موجود رہتا تھا ۔ انھیں یہ فکر لاحق رہتی تھی کہ اُردو کے ادبی پرچے باقاعدگی سے کیوں شایع نہیں ہوتے ۔ انھیں غم تھا کہ ''اوراق'' پر اتنا روپیہ اٹھ گیا ہے اور وزیر آغا اسے بند کر رہے ہیں تو وہ ایسا کیوں کرتے ہیں اور اسے ''کارواں'' کے انداز میں سالنامہ کیوں نہیں بنا دیتے ۔ ان کا اندوہ یہ تھا کہ ان کی تصویروں کی نمائش پر جو حملہ ہوا تھا اگر وہ کامیاب ہو جاتا تو ان کے فن پاروں کا اور خود ان کا حشر کیا ہوتا ؟ اس صورت میں کیا وہ سفید چادر لپیٹ کر سو نہ جاتے اور کیا قیامت سے پہلے اُٹھ بھی سکتے ؟ انھیں دکھ تھا کہ ''عملِ چغتائی'' کی قیمت بہت زیادہ ہے اور اب سستا عوامی ایڈیشن کس طرح شایع کیا جائے ؟ وہ جب سنتے کہ ''فنون'' ماہنامہ ہو گیا ہے تو خوش ہوتے اور بار بار کہتے کہ ''دیکھیے 'فنون' کتنا کامیاب جا رہا ہے ۔'' وہ ''افکار'' کی باقاعدگی دیکھتے تو اس کا تذکرہ خطوط میں کرتے : ''اب صرف 'افکار' ہی ماہنامہ رہ گیا ہے جو باقاعدگی سے چھپتا ہے ۔'' چغتائی انھی چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور معمولی غموں کا مجسمہ تھا ۔ ان کی شخصیت انھی واقعات سے عبارت ہے اور ان میں ایک بڑے آدمی کی تمام خوبیاں ، تعلی اور خود نمائی کے بغیر ، نظر آتی ہیں ۔ بلا شبہ عبدالرحمٰن چغتائی کی شخصیت کا ایک نقش ان کے فن میں موجود ہے اور یہ نقش جاوداں ہے ۔ لیکن وہ نقوش جن کے خد و خال ان کے خطوط میں بکھرے ہوئے ہیں ، وہ میرے پاس محفوظ ہیں ۔ میں سوچتا ہوں کہ عصمت اللہ صاحب اگر چغتائی کو بروقت اعزازیہ بھجوا دیتے تو شاید میری اور چغتائی صاحب کی شناسائی کبھی نہ ہوتی ، کبھی خط و کتابت کی نوبت نہ آتی اور پھر

ان کی شخصیت نہ وہ نقش ، جس کی ایک جھلک میں نے آپ کو بھی دکھانے کی کوشش کی ہے ، شاید میرے مشاہدے میں نہ آتا اور یہ کتنی بڑی محرومی ہوتی - لیکن اب یہ دیکھیے کہ ان واقعات کے چھوٹے چھوٹے جگنوؤں کی روشنی میں عبدالرحمٰن چغتائی اپنے فن کی طرح کتنے بڑے نظر آتے ہیں -

• • •

سلیم اختر

۱۵

مرقعِ چغتائی

"یہ مرقع شائع کرنے سے میرا مقصد محض اُس ایشیائی تہذیب کی روح کو قالب پذیر کرنا ہے جس کا بہترین علم بردار خود مرزا غالب تھا۔"

عبدالرحمٰن چغتائی

غالب کے اشعار کی مصورانہ پیکر تراشی یعنی "مرقعِ چغتائی" کے مطالعے سے قبل شاعر اور مصوّر کے تخلیقی عمل کا جائزہ لینا لازم ہے۔ اصل اہمیت اس امر کی نہیں کہ چغتائی نے غالب کے اشعار کی کیسی تصویریں بنائیں (یا بعض کی دانست میں تصویروں پر اشعار کو چسپاں کیا) بلکہ بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا چغتائی غالب کے تخیّل تک پہنچ پایا؟ غالب نے جن محسوسات کو الفاظ کے پیکر عطا کیے، کیا چغتائی بعینہ ان محسوسات کو رنگوں اور خطوط سے اجاگر کرنے میں کامیاب رہا ہے؟

تخلیقی عمل ذہن کے نہاں خانے میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس میں شعور اور کاوش کے مقابلے میں لاشعور اور اس پر اثر انداز ہونے والے متنوع عوامل کی کہیں زیادہ کارفرمائی ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے بارے میں بعض مشہور تخلیق کاروں نے اظہارِ خیال بھی کیا لیکن ذاتی تجربہ ہونے کے باوجود بھی اس عمل کی معروضی تشریح نہ کر پائے،

حتیٰ کہ فرائڈ کو بھی یہ اعتراف کرنا پڑا کہ تحلیلِ نفسی سے تخلیقی عمل کی وضاحت ناممکن ہے۔ ژونگ نے بھی اس سلسلے میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ گو اجتماعی لاشعور اور اس سے متعلق اساسی سانچوں (Archu Types) کے بارے میں اس نے بڑی گہری باتیں کی ہیں لیکن تخلیقی عمل کو قطعی طور پر اور دو ٹوک الفاظ میں وہ بھی نہ سمجھا سکا، حالانکہ ایک موقع پر اس نے کسی صوفی کے انداز میں تخلیقی عمل سے وابستہ 'جذب' کی کیفیت کو ان الفاظ میں واضح کیا :

> "اس کارکردگی میں شاعر تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے، چاہے وہ خود کو اس تخلیقی تحرّک کے بہاؤ میں چھوڑ دیتا ہو یا یہ کارکردگی اسے یوں اپنا آلہ' کار یا آلہ بنا لیتی ہو کہ اسے خود بھی اس کا شعور نہ رہے، وہ تو خود ہی تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔"[۱]

ادب اور مصوری (یا فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبے) اظہار و ابلاغ کے لیے مختلف ذرائع اپنانے کے باوجود تخیّل کی صورت میں مشترک اساس رکھتے ہیں۔ چنانچہ رنگ ہو یا سنگ و خشت، نغمہ ہو یا حرف و صوت سبھی تخیّل کی گود میں پرورش پاتے اور صورت پذیری سے پیشتر تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ ذہن میں خیال آنے اور اس کے مکمل شعر بننے کے درمیان ذہن میں عرفان کا ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب ـــــ تاریک رات میں بجلی کی چمک سے لحظہ بھر کے لیے منظر کے روشن ہو جانے کی مانند ـــــ خیال لفظ کے لبادے میں نظر آ جاتا ہے۔ اسی طرح موقلم اٹھانے سے پہلے مصور[۲] کے ذہن میں تصویر کے خاکے کے ساتھ ساتھ رنگوں کی ترتیب بھی موجود ہوتی ہے۔ مجسمہ ساز اپنے اوزار

۱۔ C.G. Jung. "Contributions to Analytical Psychology". p. 235

۲۔ "محاسن کا معیار دونوں جگہ مصوّر ہی کی شخصیت ہے۔ تصویر ظاہری منظر کی شبیہ نہیں بلکہ مصوّر کے اپنے ذہن کی ترجمان ہوتی ہے۔" (چغتائی)

سنبھالنے سے پہلے ذہن کی شہ نشین پر مجسمے کو متمکن دیکھتا ہے ورنہ مائیکل انجلو ایک بد وضع اور بے مصرف پتھر سے خوب صورت مجسمہ نہ تراش پاتا۔

کولنگ وڈ نے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے۔ اس کے خیال میں :

"فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیا یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا۔"[1]

یہ اس بنا پر کہ اصل اہمیت ذہن میں موجود تصوّرات اور تخیل کی ہے۔ فن کار ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے معجزۂ فن کی نمود تو کرتا ہے لیکن اساسی اہمیت بہرحال ذہن میں موجود چیز کی ہوگی، کیونکہ نہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یافتہ صورت کو فن پارہ کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پیرائے اپنانے کے باعث کسی شخص پر فن کار کا لیبل چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ بقول کولنگ وڈ یہ ہے کہ :

"وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بنا پر فن پارہ نہیں کہلاتی، ہم تو اسے ذہنی شے یا تجربے سے وابستہ ہونے کی بنا پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں۔ کسی شے کو محض اس کے وجود کے باعث فن پارہ نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔"[2]

ادب پارہ یا فن پارہ سے مخصوص تاثرات کے ابلاغ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت بھی قابلِ توجہ ہے کہ اپنے اپنے مخصوص ذرائع اظہار کی بنا پر تاثرات میں یکسانیت نہیں ملتی اس لیے ان کی شدت کے مختلف مدارج ہوتے ہیں۔ اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ حزنیہ کیفیت کے اظہار کے لیے جب الفاظ، رنگ اور ساز استعمال کیے جائیں گے تو ہر سہ کی انفرادی

۱- R.G. Coolingwood, Principles of Art. p. 5.

۲- ایضاً، ص ۳۷ -

خصوصیات سے مشروط (Conditioned) اعصابی کارکردگی اس تاثر کو تین مختلف انداز میں پیش کرے گی ۔ اظہار تینوں کا کامیاب ہوگا لیکن قارئین ، ناظرین اور سامعین کی صورت میں ابلاغ کی تین مختلف جہات بن جائیں گی اور یوں واحد تاثر (حزنیہ) ترسیل کے عمل کے دوران قلبِ ماہیت کرکے تین روپ اختیار کر لےگا ۔ ایسے روپ جو بعض اوقات اپنی اصل سے دور ، جداگانہ اور انفرادی محسوس ہوں گے ۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنونِ لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو پورے طور سے جذب نہیں کر سکتے ، بلکہ بعض اوقات تو انفرادیت کی شدید کیفیات ایک میڈیم سے دوسرے میں منتقل ہونے سے انکار کردیتی ہیں ۔ جس طرح ادب دوسرے فنونِ لطیفہ بالخصوص مصوری ، مجسمہ سازی اور موسیقی کی خصوصیات کو جذب کر سکتا ہے ، اسی طرح مصوری میں ادب کو ''مناظر'' کی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ گو ''مجسمیت'' کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک خنکی اور ٹھوس پن کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن سنگِ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے خنکی کا تاثر نہیں بن سکتا ۔ سفیدی کا ذہنی تصور سنگِ مرمر کی سفیدی کے ادراک سے بالکل ہی ایک علیحدہ اعصابی عمل ہے ۔ اسی طرح مترنم بحروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دھن کی نغمگی سے جنم لینے والے اعصابی عمل کا نعم البدل نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کی بڑی وجہ تو طریقِ اظہار میں تبدیلی سے قاری ، سامع یا ناظر کی مشروط رجعی حرکات اور ذہنی کارکردگی میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلی میں مضمر ہے ، لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن‌کار کیمرے سے عکاسی نہیں کرتا ۔ وہ اپنے فنی شعور ، ذوق اور نظریۂ حیات کی بنا پر پیش‌کش کے وقت مشاہدات اور تجربات میں ترمیم و تنسیخ بھی کرتا جاتا ہے اور اپنے مخصوص اسلوبِ حیات کے لیے ان کی تشکیلِ نو بھی کرتا جاتا ہے ، جس کے نتیجے میں بعض

اوقات ''اصل'' اور اس کے فنی روپ میں خاصا بُعد پیدا ہو جاتا ہے ــــ یہ ہے وہ تناظر جس میں ''مرقع چغتائی'' کا مطالعہ کیا جائے گا۔

اُردو میں ''مرقع چغتائی'' کی اس بنا پر بے حد اہمیت ہے کہ شعر اور اس پر تصویر بنانے سے مصور اور شاعر کے طریقِ کار کے موازنے سے دونوں کے فن کے بارے میں بصیرت حاصل کی جا سکتی ہے۔ مصور اور شاعر کی انفرادی ہستی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر مصوری کے فن اور شاعری کے ہنر کا تجزیہ کریں تو صورت و معنی کے ربط کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

غالب کے اشعار اور انھیں مصور کرنے والی تصاویر کے انفرادی جائزے سے پیشتر ''مرقع'' کے بارے میں بعض عمومی امور کا ذہن نشین رکھنا مفید ثابت ہوگا :

۱- 'مرقع' میں کچھ سادہ خاکے ہیں تو کچھ رنگین تصاویر۔
۲- ہر تصویر کے ساتھ متعلقہ شعر کے علاوہ انگریزی عنوان بھی درج ہے۔ یہ اس لیے قابلِ غور ہے کہ بعض تصاویر ایسی ہیں جن کا انگریزی عنوان، شعر کے برعکس، تصویر کے موضوع کو زیادہ کامیابی سے واضح کرتا ہے۔
۳- 'مرقع' کی بیشتر تصاویر قدیم مصری مصوری کی مانند یک رخی ہیں۔ یہ اس بنا پر اہم ہے کہ بعض اوقات جن تاثرات کا اظہار مقصود تھا، یک رخ چہرہ ان کے ابلاغ میں ممد نہیں ثابت ہوتا۔

ان امور کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ مغربی مصوری کا زیادہ انحصار ماڈل پر ہے اور ''سٹل لائف'' سے لے کر ''نیوڈ'' تک سبھی ماڈل کی محتاج ہیں، جبکہ چغتائی سمیت تمام مشرقی مصوروں کا انحصار تخیّل پر رہا ہے۔ اس ضمن میں خود چغتائی نے بھی اظہارِ خیال کیا تھا :

''ایشیائی مصوری نے جو جذبات ادب اور فن کے ذریعے دنیا کو عطا کیے، رومان میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہی ایک واحد

اصول تھا جو انہیں ماڈل کی تمناؤں میں غرق نہ کر سکا ۔"

اس لحاظ سے تخیّل کے اشتراک کی بنا پر مصور (چغتائی) اور شاعر (غالب) کے تخلیقی عمل میں کسی حد تک مماثلت تلاش کی جا سکتی ہے۔ یہ درست ہے کہ دونوں کے خام مواد (لفظ ۔ رنگ) کی نوعیت جداگانہ ہے لیکن تخیّل پر انحصار دونوں کو ایک ہی سطح پر لے آتا ہے ۔ اس پر مستزاد یہ کہ غالب کے مزاج اور اسلوب میں فارسیت رچی ہوئی تھی۔ اسے اپنے ایرانی النسل[1] ہونے پر فخر تھا اور وہ زندگی بھر اپنے فارسی کلام پر نازاں رہا[2] ۔ ادھر چغتائی کی مصوری میں بھی مشرقی روایات[3] اور ایرانی فضا ملتی ہے اور غزل تو ہے ہی ایرانی تحفہ ۔ یوں بلحاظِ اسلوب اگر کوئی غزل کے اشعار کو مصور کر سکتا تھا تو وہ چغتائی کے علاوہ اور کوئی نہ ہو سکتا تھا ، اور ذہنی لحاظ سے چغتائی ہی غالب کے اشعار کو "کاغذی پیراہن" پہنا سکتا تھا۔ چغتائی کی تصاویر کی عورت کو دیکھا جائے تو وہ جانی پہچانی عام زندگی والی عورت نہیں معلوم ہوتی ، بلکہ غزل کے روایتی محبوب کی تصویر معلوم ہوتی ہے : سرو قد ، پنکھڑی اک گلاب کی سی ، ہونٹ تو نیم باز ، آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ، ہاتھوں کی نزاکت کا یہ عالم کہ آتشِ گل سے چھالے پڑنے کا احتمال ۔ اور پھر تہ در تہ جو اسے ماورائیت بخشتا ہے ۔

مندرجہ بالا امور کا (مجمل سا) تذکرہ یوں ضروری تھا کہ انہیں

۱۔ ملاحظہ ہو : "مثنوی ابرِ گہربار" :

۲۔ فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اُردو کہ بے رنگِ من است

۳۔ بقول چغتائی :

"مصور کا پیغام عالم گیر نہیں ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی تہذیب میں ایسا رچا ہوا ہو کہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں ڈھال سکے ۔ روایات ہر فن کا خاصہ اور اس کے ازلی و ابدی ہونے کی نشانی ہیں ۔"

ذہن میں رکھنے سے 'مرقع' کے جائزے کے لیے کچھ راہنما اصول مل جاتے ہیں۔

آئیے! اب اشعار کا تصاویر کی روشنی میں جائزہ لیں:

۱

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل!
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

انگریزی عنوان: "Dancing Stars" — سادہ تصویر

تصویر میں لبادے کی "اڑتی ہوئی تھوں" اور بنتے ہوئے دائرے سے حرکت کا احساس کرانے کی سعی ملتی ہے۔ عورت کے سر کے گرد جیومیٹری کی اشکال سے ترتیب پانے والا دائرہ ہے اور اس تناسب کی برقراری کے لیے اس کے پاؤں بھی ایک دائرے میں ہیں۔ ان دو چھوٹے دائروں بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ نصف دائروں کے درمیان عورت کے جسم کے گرد پھیلے لبادے سے ایک مکمل دائرے کا احساس کرایا گیا ہے۔ ایک پاؤں دائرے میں ہے اور دوسرا رقص میں اٹھا ہے۔ ایک بازو چٹیا کے متوازی اور کمر کے پیچھے ہے جبکہ دوسرا کانوں پر ہے۔ چہرہ یک رخی ہے مگر آنکھوں سے سوچ مترشح ہے۔ تمام پس منظر میں ستارے ہی ستارے ہیں جن کے حجم میں کمی بیشی سے دوری اور نزدیکی کے ساتھ ساتھ تحرّک کا احساس بھی دلایا گیا ہے۔ رنگوں سے معرّا اس تصویر میں خطوط سے حرکت کے تمام تاثرات کا ابلاغ کیا گیا ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ دور سے دیکھنے پر تصویر میں ایسا کوئی مرکزی مقام یا نقطہ نہیں ملتا جس پر نگاہیں ٹکا کر باقی تصویر کا احاطہ کیا جا سکے۔ یوں تمام تصویر کا تاثر بھی ایک دائرے کا تاثر بن جاتا ہے۔ شعر کی "گرمیٔ بزم" سے محفل کا تصور ابھرتا ہے لیکن چغتائی نے اس مفہوم کو وسعت دے کر تمام کائنات تک پھیلا دیا ہے۔ یوں شعر کو ایک کائناتی حقیقت کے لیے استعارے کا درجہ دے

کر معنی کی ہر جہت نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ تصویر اس لحاظ سے بہت خوب ہے کہ مصور نے شاعر کی فکر کو اپنے تخیّل میں سمو کر اسے اپنے تخلیقی عمل سے ایک نیا رنگ ، ایک نئی جہت اور نئے معانی سے روشناس کرایا ہے۔ یوں یہ تصویر محض شعر کی تشریحی تصویر نہیں بلکہ تخلیق بن جاتی ہے۔ اس سے یہ نکتہ بھی مترشّح ہوتا ہے کہ شاعر اور مصور ایک ہی تصور کے ابلاغ میں کیسے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتے ہیں۔

۲

مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے

انگریزی عنوان : "A Persian Idyll" — رنگین تصویر

کمرے کے وسط میں رنگین غالیچے پر ساز لیے مطربہ متمکن ہے۔ محفل نہیں دکھائی گئی اور نہ ہی وہ نغمہ زن ہے۔ کیونکہ یک رخی سپاٹ چہرہ نغمگی کی کیفیات سے عاری نظر آتا ہے۔ غالب نے موسیقی کی جس سحر طاری کر دینے والی کیفیت کو "بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش" قرار دیا تھا ، اس کا اس تصویر میں کہیں سے بھی کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ تصویر "مرقع" کی ناکام ترین تصاویر میں سے ایک ہے۔ تصویر اپنی انفرادی حیثیت میں تو خوب ہے اور چغتائی کے فن کی نمایندہ بھی لیکن غالب کے شعر کی روشنی میں زیادہ سے زیادہ اسے تصویر پر عنوان چسپاں کرنے کی مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ تصویر تشریحی بھی نہیں قرار دی جا سکتی کیونکہ (شعر نہ سہی ، مصرع ہی سے) ذہن میں ابھرنے والے تصورات کی تکمیل اس تصویر سے نہیں ہو پاتی — "مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے" اس مصرع میں الفاظ کی ترتیب اور بالخصوص لفظ "رہزن" سے ذہن میں جو ایک خاص طرح کا توانا امیج ابھرتا ہے ، تصویر اس کی توانائی میں تو کیا اضافہ کرتی ، اس کے خد و خال کی وضاحت میں ناکام رہ کر اسے

بالکل سپاٹ بنا دیتی ہے ۔ یوں لگتا ہے کہ یہاں چغتائی کا تخیّل غالب کے توانا تخیّل سے دب گیا ہے ۔

۳

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

انگریزی عنوان : "The id Moon" — رنگین تصویر

یہ شعر غالب کے ایک آردو قصیدے کا مطلع ہے جو ایسا خوبصورت ہے کہ قصیدے کے برعکس غزل کا معلوم ہوتا ہے ، لیکن انگریزی عنوان کی مناسبت سے یہ کسی عید کارڈ کی تصویر معلوم ہوتی ہے ۔ تصویر میں ایک بوڑھی عورت ، ایک جوان عورت اور کم سن لڑکے سے شاید عمر کے تین ادوار دکھانے مقصود ہوں گے لیکن ان کے یک رخے چہرے شعر کے اصل مفہوم کے ابلاغ میں ناکام رہے ہیں ۔ یہی نہیں بلکہ تصویر شعر کی روح کے برعکس معلوم ہوتی ہے ۔ شعر میں اصل زور چاند پر نہیں ہے بلکہ آس پر ہے جس کو وہ جھک کے کر رہا ہے سلام ، جبکہ تصویر کی روح اس کے انگریزی عنوان سے مترشح ہے ۔ اس لیے وہ شعر کے اصل تاثر کو نہ تو قابو میں لا سکی اور نہ اس کی ترسیل میں کامیاب ہو سکی ۔ محض تصویر پر شعر چسپاں کر دیا گیا ہے ۔

۴

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

انگریزی عنوان : "The old Lamp" — رنگین تصویر

غالب نے اس شعر میں شمع کو مرکزی حیثیت دے کر اسے انسانی زندگی کے سب سے عظیم المیے "غمِ ہستی" کی علامت قرار دیا اور یوں

شمع کا ہر رنگ میں سحر ہونے تک جلنا عالمگیر معنویت کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن تصویر میں مرکزی اہمیت شمع کی نہیں (شمع تو ہے ہی نہیں، اس کی جگہ مدھم لو والا دیا ہے) بلکہ عصا اور تسبیح تھامے، ریش دراز، خمیدہ قامت بوڑھے کو حاصل ہے۔ تصویر میں ہلکے شیڈ ہیں جن سے ماحول کا تاثر بڑھ جاتا ہے لیکن سیاہی میں سفیدی کی معمولی سی رمق سے ماحول کو ڈرامائی کیفیت دینے کی بھی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تصویر مصوّر اور شاعر کے لیے اظہار کے سانچوں میں آزادی کے معاملے میں بہت ممد ثابت ہو سکتی ہے۔ شاعر مناسب الفاظ سے شمع کا امیج اس خوبی سے ابھارتا ہے کہ قاری اپنے ذہن میں بوڑھوں اور بجھتے دیوں کو لائے بغیر بھی شاعر کا (بلکہ زندگی کا) فلسفۂ غم سمجھ لیتا ہے۔ لیکن محض شمع بنا دینے سے مصوّر کا کام نہیں بن سکتا تھا۔ شاعر شمع سے وابستہ غم و آلام کے تلازمات سے فائدہ اٹھا کر کم سے کم الفاظ میں بہت کچھ کہہ پایا لیکن مصوّر کو یہ سہولت حاصل نہ تھی۔ اس لیے بات کی وضاحت کے لیے صرف شمع یا دیا بنا دینے سے شعر کے تاثر کا ابلاغ نہ ہو پاتا۔ چنانچہ تصویر میں ایک بوڑھے کو مرکزی حیثیت دے کر توجہ کے مرکزی نقطے کو تبدیل کر دیا۔ اس سے بات تو سمجھ میں آ جاتی ہے لیکن نقصان یہ ہوا کہ شمع کی خوبصورت علامت تصویر میں مٹی کے ایک دیے میں تبدیل ہو کر اور اپنے تمام تلازماتی مفاہیم سے تہی ہو کر شعر کے برعکس ثانوی حیثیت اختیار کر جانے سے ناظر کے لیے کسی خصوصی تاثر کا باعث نہیں بن سکتی، بلکہ شمع سے دیے کی طرف ذہن کو شعوری طور سے موڑنا پڑتا ہے۔ گویا شاعر علائم و رموز کی بنا پر کم الفاظ سے لفظی تصویر بنانے کے ساتھ ساتھ عالمگیر حقیقت پر روشنی ڈال سکتا ہے، جبکہ مصوّر ایک امیج کو بھی کامیابی سے نہیں ابھار سکتا۔

۵

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں ، انتظارِ ساغر کھینچ

انگریزی عنوان : "The Wasted vigil" — رنگین تصویر

تصویر نہایت خوبصورتی سے شعر کی تشریح کر دیتی ہے - انتظار کی تمام کیفیات کی کامیاب عکاسی ہے - گو شعر سے مرد کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے لیکن تصویر میں عورت ہے - یوں تصویر کی روشنی میں شعر میں معانی کی ایک نئی جہت آجاگر ہو جاتی ہے -

٦

رو میں ہے رخشِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں

انگریزی عنوان : "Life" — رنگین تصویر

بہت خوبصورت اور کامیاب تصویر ہے بلکہ اسے بلاشبہ "مرقع" کی چند بہترین تصاویر میں شمار کیا جا سکتا ہے - یہ اُن معدودے چند تصاویر میں سے ہے جن میں چغتائی نے علامت اور اس کے ساتھ ساتھ فن کارانہ ابہام سے کام لیتے ہوئے ناظر کو بھی اپنے تخیّل سے کچھ کام لینے کا موقع دیا ہے - ٹنڈ منڈ درخت ، برش کے چند جھٹکوں سے زمانے کی گریزپائی کا احساس اور دیے کے دھوئیں کی پریشان لکیریں —— ان تین چیزوں کو اس فن کارانہ انداز سے کمپوز کیا گیا ہے کہ شعر اس تصویر کے سامنے سپاٹ معلوم ہوتا ہے - غالب نے تیز رفتاری کے لیے رستم کے گھوڑے رخش سے استعارہ لیا جو بہت دور کی بات ہے - یہی نہیں بلکہ پہلے مصرع سے مفہوم کا مکمل ابلاغ ہو جاتا ہے - دوسرا مصرع مفہوم میں کسی طرح کا بھی اضافہ نہیں کرتا اس لیے دوسرے مصرع کو زائد نہ سمجھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ سکول کے بچوں کو بات سمجھانے کے انداز میں وضاحت کی

گئی ہے ، جبکہ تصویر کی انفرادیت اور بلاغت شعر سے کہیں بلند ہے ۔ اور مزید خوبی یہ ہے کہ شعر کے بغیر بھی تصویر نفسِ موضوع کے لیے خود ہی عنوان ہے ۔ رابندر ناتھ ٹیگور تصویروں کو نام دینے کے خلاف تھا ۔ چنانچہ اس نے اپنی تصاویر کو کبھی عنوانات نہ دیے ۔ چغتائی کی یہ تصویر ٹیگور کے اس معیار پر پوری اترتی ہے ۔ سپیرمین نے تصویر سے جنم لینے والے احساسات کے ضمن میں فن کارانہ ابہام پر بہت زور دیا تھا ۔ چنانچہ اس کے بقول :

"جمالیاتی وصف کے لیے غیر واضح اور مبہم کی پسندیدگی لازمی خصائص میں سے ہے کہ اس سے تلازمی تشکیلِ نو کے امکانات روشن ہوتے ہیں ، اسی سے تصویر میں خوابناکی پیدا ہوتی ہے ۔"[1]

چغتائی کی یہ تصویر اس معیار پر پوری ہی نہیں اترتی بلکہ اس نقطۂ نظر کو درست ثابت کرنے والی ایک خوبصورت مثال بھی ہے ۔

۷

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

انگریزی عنوان : "Reflections" — رنگین تصویر

خالص مشرقی ماحول کی عکاسی ہے ۔ سنگھار کرتے وقت اپنے حسن سے حسینہ خود ہی شرما گئی یا پھر اسے دیوانے عاشق کے خیال نے شرم دلا دی ؛ وجہ کچھ ہی کیوں نہ ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسن بے پرواہ اب خود بیں و خود آرا بن چکا ہے ۔ شعر کی تشریح بہت عمدہ طریقے سے ہوئی ہے ۔

---

1. C. Spearman. "Creative Mind". p. 54

۸

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل بچوں کا ہوا ، دیدۂ بینـا نہ ہوا

انگریزی عنوان : "Observations" — رنگین تصویر

سراسر شعوری کاوش معلوم ہوتی ہے۔ شعر کی تمام جزئیات کو مکمل طور سے مصوّر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ ''کھیل بچوں کا ہوا'' کی توضیح کے لیے بچہ ، کھلونے ، کٹوری میں بلبلے بنا کر اڑانا ، غرض کہ سب کچھ آ گیا ہے۔ ساتھ ہی ماں کی بھی یک رخی شبیہ ہے۔ مگر شعر کی تمام تفصیلات کو مصوّر کر لینے کے باوجود بھی شعر کی روح کو نہ تو جذب کیا جا سکا اور نہ ہی اجاگر۔ دوسرے مصرع سے ''فہمائش'' کا جو احساس ہوتا ہے ، اسی میں شعر کی توانائی کا راز مضمر ہے اور اسی تک مصوّر پہنچ نہیں پایا۔ یوں یہ ایک عام سی تصویر لگتی ہے ''رخشِ عمر'' والی تصویر کی مانند اس میں بھی ایمائیت سے تاثرات کی کئی جہات پیدا کی جا سکتی تھیں مگر مصوّر نے اس طرف توجہ نہ کی۔

۹

نہ گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

انگریزی عنوان : "The Music Lesson" — رنگین تصویر

شعر سے تصویر کو کوئی مناسبت نہیں ، البتہ انگریزی عنوان کے لحاظ سے درست ہی نہیں بلکہ بہت خوب ہے۔ ساز پر طوطا بیٹھا ہے اور یہی اس تصویر کی خاص خوبی ہے۔ اگر اسے ''مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے'' کا عنوان دے دیا جاتا اور اس کو اس تصویر کا ، تو دونوں تصاویر بلحاظِ شعر زیادہ بامعنی ثابت ہوتیں۔ طوطا صرف انگریزی عنوان کی تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ اس سے مطرب رہزنِ تمکینِ ہوش بھی بن

جاتا ہے ۔ یعنی انسان تو انسان ہے ، پرندہ بھی نغمے سے مست ہو جاتا ہے ۔ علاوہ ازیں مطرب کے چہرے کے تاثرات دوسرے مصرع کے تاثر سے ہم آہنگ بھی نہیں ۔

۱۰

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوش نصیحت نیوش ہو

انگریزی عنوان : "The Web of Life" ــ رنگین تصویر

داستانوں کی کسی کتاب کا سرورق معلوم ہوتا ہے ۔ ایک بوڑھا چار بچوں کو زندگی کی بے ثباتی سمجھا رہا ہے ۔ بچوں کے بالمقابل بوڑھا کچھ کہے بغیر "دیدۂ عبرت نگاہ" بنا بیٹھا ہے ۔ بچوں کے چہروں پر موزوں تاثرات سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ واقعی "گوش نصیحت نیوش" رکھتے ہیں ۔ اس شعر اور تصویر سے یہ نکتہ بھی واضح ہوتا ہے کہ شعر میں اگر زیادہ پیچیدہ کیفیات کی ترسیل نہ ہو تو شعر ایک طرح سے بیان (Statement) کی صورت اختیار کر جاتا ہے اور پھر اس "بیان" کو مصوّر کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہوتا ۔ تشریحی تصویر کی عمدہ مثال ہے ۔

۱۱

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

انگریزی عنوان : "The Extinguished Lamp" ــ رنگین تصویر

یہ "مرقع" کی خوب صورت ترین تصویر ہی نہیں بلکہ چغتائی کی بہترین تصاویر میں سے قرار دی جا سکتی ہے ۔ یہ تصویر ، جس میں چغتائی کے فن کی تمام خصوصیات کا حسین امتزاج بھی ہے ، اس امر کی غماز ہے کہ مصوّر نے شاعر کے خیال کی محض تشریح سے بچتے ہوئے شعر کی روح کو اپنے

تخیل میں جذب کر کے اسے تخلیق کا درجہ دے دیا ۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اظہار کے عام روایتی انداز سے بچتے ہوئے کسی بجھی ہوئی شمع کو مرکزی اہمیت نہیں دی گئی بلکہ شمع کا تصوّر اندھی عورت سے ابھارا گیا ہے ۔ پریشان زلفوں میں بھی ایک فن کارانہ ترتیب اور حسین سلجھاؤ ملتا ہے جو تصویر کی کمپوزیشن سے ہم آہنگ ہے ۔ اوندھی مینا بھی داغِ فراقِ شب کی علامت بن جاتی ہے ۔ بازو ، شانوں اور جسم کی نیم عریانی سے تصویر میں voluptousness نہیں پیدا ہوتی بلکہ نازک خطوط اور گوشت کی ''سفیدی'' پس منظر کے رنگوں میں خوب اُبھرتی ہے ۔ سر ایک طویل شمع دان پر جھکا ہے ۔ یوں شمع دان کی چوٹی ، زلفوں کا انتشار اور لباس کا پھیلاؤ مل کر کمپوزیشن میں مثلث کا انداز پیدا کر دیتے ہیں ۔ دریچے کی جالی سے مینار اور گنبدوں کی جھلک طلوعِ سحر کی غماز ہے ۔ ہجر کی آگ میں جلتی یہ عورت بجھی ہوئی شمع بھی ہے اور جل بجھا پروانہ بھی ، اور یوں یہ نڈھال پیکرِ گراں معنویت اختیار کر جاتا ہے ۔ غالب کے اس شعر کی اس سے خوب صورت تصویر بننی ناممکن تھی ۔ شعر سے قطع نظر اپنی انفرادی حیثیت میں بھی یہ تصویر ایک شاہکار ہے ۔ اور بقول چغتائی :

''ہر باکمال حقیقی مصوّر کسی ظاہری خط و خال کا محتاج نہیں ہوتا ۔ وہ ہمیشہ اپنے شاہکاروں میں نئی زندگی لاتا ہے ۔ تصوّر کے اوضاع و اطوار مصوّر کی انفرادی شخصیت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ وہی اس کا پیغام ہوتا ہے ۔''

۱۲

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق ، خلل ہے دماغ کا

الگریزی عنوان : "The Captive Bird" — رنگین تصویر

اس تصویر کی خامی اس کا ضرورت سے زیادہ واضح ہونا ہے ۔ پھول

کے لیے قفس میں بند بلبل کی بے چینی اور ایک حسینہ کی موجودگی ناظر کے تخیل کے لیے کوئی گنجائش نہیں چھوڑتی ۔ اگر ایمائیت سے کام لیتے ہوئے فن کارانہ ایہام پر انحصار کیا جاتا تو ایک لاجواب تصویر بن سکتی تھی ۔ ویسے شعر سے قطع نظر کر کے دیکھیں تو تصویر خوب ہے ۔ دراصل یہ تصویر شعر کی کم اور انگریزی عنوان کی زیادہ ہے ۔

۱۳

گو ہاتھ میں جنبش نہیں ، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

انگریزی عنوان : "The Poet's Vision" — رنگین تصویر

مے خوار غالب بنایا گیا ہے لیکن تصویر شعر تک نہیں پہنچ سکی ۔ شعر سے ذہن میں جو تصویر اُبھرتی ہے یا ذہن جس کیفیت سے آشنا ہوتا ہے ، تصویر اس میں اضافہ کرنے کی بجائے اس تاثر کو محض مے خوار اور ساقی تک محدود کر دیتی ہے ۔ شعر میں انسانی فطرت کے جس پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ، مصوّر نے تصویر میں اُس کے ابلاغ کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی ۔ انگریزی کا عنوان بہت اچھا ہے بلکہ عنوان کی ایمائیت اور Vision کے حوالے سے امکانات کے در وا ہوتے جاتے ہیں ۔ لیکن اب یہ محض اوسط درجے کی تشریحی تصویر ہے ۔

۱۴

سب کہاں ، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

انگریزی عنوان : "Flowers of Yesterday" — رنگین تصویر

غالب نے "سب کہاں" اور "کیا صورتیں ہوں گی" سے شعر میں ایک خاص طرح کا تحیّر پیدا کر کے مطلوبہ تاثر کو اُبھارا ہے لیکن تصویر

میں وہ بات نہیں پیدا ہو سکی ۔ جہاں تک شعر کی وضاحت کا تعلق ہے تو اس تصویر میں کسی طرح کی کمی نہیں اور ہر لحاظ سے مکمل ہے ، لیکن شعر کی روح کے فن کارانہ انجذاب و ابلاغ کے نقطۂ نظر سے یہ تصویر کسی خصوصی تاثر سے عاری نظر آتی ہے ۔ بعض تصاویر شعر سے بلند تر ہو کر اپنا ایک انفرادی مقام بنا لیتی ہیں لیکن یہ تصویر ان میں سے نہیں ۔

۱۵

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

انگریزی عنوان : "A Serenade" ــ رنگین تصویر

عورت (غالباً) بارہ دری کے دریچے پر جھکی ہوئی مرد سے ساز پر گیت سن رہی ہے ۔ تصویر کی خوبی یہ ہے کہ چاہیں تو مرد کو عاشق فرض کر سکتے ہیں جو اپنی محبوبہ کو سازِ عشق پر نغمۂ الفت سنا رہا ہے اور چاہیں تو عورت کو جو اپنے محبوب سے اپنے حسن کے قصیدے سن رہی ہے ۔ شعر میں جس آرزو کا اظہار ہے ، تصویر میں اس کی تکمیل نظر آتی ہے ۔ یوں یہ تصویر شعر کی تشریح نہیں کرتی بلکہ اسے سپلیمنٹ کرتی ہے ۔

۱۶

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیرائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

انگریزی عنوان : "Around the Beloved" ــ سادہ تصویر

اس سادہ تصویر میں خطوط کی طلسم کاری سے تاثر پیدا کیا گیا ہے ۔ لہراتا ، بل کھاتا دھواں تصویر کا مرکز ہی نہیں بلکہ اس پر محیط بھی ہے ۔ پروانے عالمِ مستی میں چلے آ رہے ہیں ۔ یہ تصویر بہت خوب صورت انداز سے شعر کی تشریح کرتی ہے ۔

۱۷

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

انگریزی عنوان : "The Brimming Cup" ــ رنگین تصویر

خوش وضع اور خوش اطوار ساقی کے مےخوار سے منہ پھیر لینے پر ''وہ فراق اور وہ وصال کہاں'' کی کیفیت ظاہر کی گئی ہے - مےخوار کی افسردگی اور ہاتھ میں مینا (جسے اصولی طور سے تو خالی ہونا چاہیے تھا) سے ''وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں'' کا عالم عیاں ہے - شعر کی خوب صورت اور فنکارانہ وضاحت کے لحاظ سے تصویر بےحد کامیاب ہے -

۱۸

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

انگریزی عنوان : "The Resting Place" رنگین تصویر

نہایت خوب صورت طریقے سے شعر کو مصوّر کیا گیا ہے - قبر ، سوکھی جھاڑی اور بہرِ فاتحہ سیاہ پوش محبوب ، یہ ہے پیش منظر ، جبکہ پس منظر میں دیوار اور اس سے پرے آسان کی تاریکی میں ستارے - سیاہ پوشی سے ہاتھوں اور چہرے کی چمک میں شعلے ایسی تابانی پیدا ہو گئی ہے - خصوصیت سے دمکتا ہوا چہرہ تو بالکل بدلی میں چاند لگتا ہے - کمپوزیشن کا کمال ہے کہ یہ تاباں چہرہ تصویر کے وسط میں آ کر مرکزی اہمیت حاصل کر لیتا ہے - پھر آسان پر چاند کی عدم موجودگی سے چہرے کی تابانی تمام منظر پر اجالا کرتی محسوس ہوتی ہے - تصویر میں شعلۂ عشق کی سیاہ پوشی چغتائی کے فن کا اعجاز ہے -

''مرقع'' کے اس جزوی مگر تفصیلی مطالعے کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ اردو میں یہ اپنی نوعیت کی واحد مثال تھی - شاعر اور مصور کا

ذہن ایک ہی تصور کے ابلاغ کے لیے متنوع طریقے ہی نہیں اپناتا بلکہ کامیاب اظہار اور مکمل ابلاغ کی سطح میں یکسانیت بھی نہیں ملتی - اسے محض ''شاعرانہ ہنر'' اور ''مصورانہ ہنر'' سے نہیں سمجھا جا سکتا کیونکہ غالب اور چغتائی کی فنی مہارت میں کسے کلام ہو سکتا ہے - اسے کسی حد تک فن کارانہ محسوسات سے سمجھا جا سکتا ہے - اصل تصور غالب کا تھا اس لیے اس نے یقیناً اسے زیادہ شدت سے محسوس کیا ہوگا ، جبکہ چغتائی کے لیے غالب کے تجرباتِ حیات ، قلبی واردات اور ان سے جنم لینے والے ذہنی مکاشفات ثانوی حیثیت رکھتے تھے - یہی وجہ ہے کہ وہ شعوری طور سے اس کی روح میں ڈوبنے کی کوشش کرتا ہے - شعر غالب پر وارد ہوا تھا ، چغتائی پر نہیں - اشعار میں جن نفسی واردات کا ابلاغ ہے ، ان کا سرچشمہ غالب کی سائیکی تھی - غالب کا تجربہ براہِ راست تھا جبکہ چغتائی کے لیے شعر بالواسطہ اور ثانوی حیثیت کا حامل ثابت ہوتا ہے - غالب کی صورت میں تخلیق سے وابستہ تمام نفسی عوامل اپنی اپنی کارفرمائیاں کرتے ہوئے لا شعور کو تخلیقی لا شعور بننے کا موقع فراہم کرتے ہیں جبکہ چغتائی کے لیے تجربہ شعر میں نہ ڈھلا بلکہ وہ شعر کو اپنے لیے تجربہ بنانے کی سعی کرتا ہے - فن کارانہ سطح پر یہ سعی مشکور بھی ہو سکتی ہے اور نامشکور بھی -

● ● ●

فضل الرحمٰن حیدرآبادی

۱۶

چغتائی — ایک عظیم فن کار

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

اگر میں یہ کہوں کہ اقبالؒ کا یہ شعر چغتائی پر بھی صادق آتا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ پاکستانی آرٹ تو درکنار، مشرق آرٹ میں بھی گزشتہ دو صدی، بلکہ اس سے بھی زیادہ مدت، سے ایسا عظیم فن کار اور حسن کار پیدا نہ ہو سکا۔

آج سے دو صدی پہلے غیر منقسم ہندوستان میں مغل آرٹ اور راجپوت آرٹ کے بڑے چرچے تھے۔ جب انگریزوں نے اس سرزمین پر اپنے قدم جمائے تو آرٹ پر بھی اُن کی تہذیب کے اثرات نمایاں ہونے لگے۔ انگریزوں نے مدراس سکول آف آرٹ، بمبئی سکول آف آرٹ اور میو سکول آف آرٹ کی بنیادیں رکھیں، جن میں یورپ کے آرٹ کی نقالی کرائی جانے لگی۔ اسی دور میں امریکہ اور یورپ کے کچھ آرٹسٹ بھی انیسویں صدی کی روایتی حقیقت نگاری (یعنی Conventional Realism) سے بیزار ہو کر جدید اسلوب کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ ان میں متیس (Matisse) اور پکاسو (Picaso) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اسی تلاش میں نہ جانے کتنے ہی ''ازمز''

(Isms) گذشتہ صدی میں وجود میں آ گئے ۔ ان اِزموں کی بھرمار نے اور کوئی کارنامہ انجام دیا ہو یا نہ دیا ہو مگر یہ ضرور ہوا کہ ہر کس و ناکس ، خواہ وہ کینوس پر کیچڑ ہی کیوں نہ تھوپ دے ، اپنے آپ کو اُستاد اور ایک عظیم فن کار سمجھنے لگا ۔ چنانچہ پکاسو نے اپنے انتقال سے کچھ ہی دن قبل یہ کہا تھا : ''میں اپنے آرٹ سے اب تک دنیا کو بے وقوف بناتا رہا ہوں ۔'' پکاسو کا یہ قول کہاں تک صحیح یا غلط ہے ، آنے والی نسلیں اس کا فیصلہ کریں گی ، مگر آج پاکستان میں جس طرح سے ان اِزموں کی نقالی کر کے انھیں ''ماڈرن آرٹ'' کا نام دیا جا رہا ہے ، یہ یقیناً صاحبِ ذوق لوگوں کے لیے ایک لمحۂ فکریہ ہے ۔

اسی دور میں ٹیگور بنگال میں اور چغتائی پنجاب میں اپنے اپنے تجربوں میں منہمک تھے ۔ ٹیگور نے اپنی ایڑی چوٹی کا خوب زور لگایا اور ایک اسکول ''بنگال اسکول'' کے نام سے قائم بھی کر لیا تاکہ آرٹ کی دنیا میں بنگال کا نام روشن رہے ۔ اُس زمانے میں بنگال اور پنجاب میں کانٹے کے تول مقابلہ ہو رہا تھا ۔ چغتائی نے اپنے فن کی ترویج کے لیے کوئی اسکول تو قائم نہ کیا مگر وہ بذاتِ خود ایک اسکول تھا جو پنجاب کی نمائندگی کر رہا تھا ۔ اور اس سلسلے میں غیر منقسم ہندوستان کے دوسرے علاقے ، جنوبی اور شمالی ہندوستان ، بالکل خاموش تھے ۔ بنگال یہ چاہتا تھا کہ مصوّری اور موسیقی میں پنجاب کو پیچھے چھوڑ دے مگر وہ کامیاب نہ ہو سکا ، یہاں تک کہ برِ صغیر کی تقسیم عمل میں آ گئی اور پاکستان بن گیا ۔ چونکہ بنگال بھی دو حصوں میں بٹ گیا تھا لہٰذا بنگال کا یہ خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا کہ وہ پنجاب کو نیچا دکھا سکے ۔ ویسے ٹیگور ، مجومدار اور زین العابدین وغیرہ جیسے آرٹسٹوں نے چغتائی پر سبقت لے جانے کے لیے کوئی دقیقہ فروگذاشت نہ کیا ، مگر چغتائی نے اپنی خداداد صلاحیت اور اَن تھک محنت و مشق سے ایک جدید طرز کی بنا رکھ دی جسے بلاشبہ ماڈرن آرٹ کہا جا سکتا ہے ۔

جب پاکستان بن گیا اور وقت کی رفتار تیز ہو گئی تو چغتائی پر بھی

بڑھاپے نے اپنے دست دراز کر دیے، مگر چغتائی نے اپنی دھن میں بیسیوں تصویریں بنا ڈالیں۔

چغتائی نے ''سیاہ چیتا'' (Black Panther) بنا کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ حقیقت میں ماڈرن آرٹسٹ ہے۔ جب دیوانِ غالب ''مرقع چغتائی'' جیسے شاہکار پہلی مرتبہ شائقینِ فن کے سامنے پیش ہوئے تو قدردانانِ فن نے انھیں ہاتھوں ہاتھ لیا اور چغتائی نے اپنے ایک عظیم ماڈرن آرٹسٹ ہونے کا لوہا منوا لیا۔ چغتائی نہ صرف تکنیکی اعتبار سے عظیم تھا بلکہ خیال آفرینی (Ideas) کے لحاظ سے بھی اسے اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ مثال کے طور پر ''دیوانِ غالب'' سے ایک شعر کا السٹریشن ملاحظہ فرمائیے۔ غالب نے کہا تھا:

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

غالب نے زندگی اور اس کے ثبات کا نقشہ کچھ اس طرح کھینچا ہے کہ زندگی کا گھوڑا سرپٹ دوڑ رہا ہے، نہ جانے کہاں رکے، کیونکہ سوار کے ہاتھ میں نہ تو لگام ہے اور نہ ہی اس کے پیر رکاب میں ہیں۔

اب آپ اس شعر کے مقابلے میں چغتائی کی خیال آفرینی ملاحظہ فرمائیے۔ چغتائی نے لفظی یا بامحاورہ ترجمہ کرنے کی بجائے اس شعر کے معنی و مطلب کو زیادہ اجاگر کرنے کے لیے ایک متوازی خیال پیش کیا ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ ایک طویل اور عریض سمندر ہے جس کا کوئی کنارہ نہیں، اور ایک کنول، جس میں ایک دیا جل رہا ہے، اس سمندر میں بہتا چلا جا رہا ہے۔ اس کنول کے قریب دو ایک لہریں بھی دکھائی گئی ہیں۔ چغتائی کا خیال ہے کہ زندگی صرف ایک ہوا کے جھونکے کی محتاج ہے۔ ہوا کا ایک ہی جھونکا آیا اور زندگی کا دیا بجھ گیا۔ غالب کی منظر نگاری اور مشاہدے میں دونوں چیزیں جاندار ہیں جس کی وجہ سے سوار اور گھوڑے کے تھمنے

کا امکان موجود ہے ، مگر چغتائی کے دیے کی لو کی بساط ہی کیا ہے - بس ہوا کا ایک جھونکا - یہ تصویر خیال آفرینی کے علاوہ صرف ڈیزائن کے اعتبار سے بھی اپنا جواب آپ ہے - اس قسم کی خیال آفرینی ان کی کئی ایک تصویروں میں موجود ہے - اس پر تبصرے کے لیے یہاں گنجائش نہیں ہے - اس کے لیے تو خاص طور پر ایک ضخیم کتاب لکھی جا سکتی ہے -

چغتائی کو رنگوں اور اپنے خطوط پر اتنا عبور حاصل تھا کہ بعض وقت اُسے بیک وقت چھ چھ تصویریں بنانی پڑتی تھیں - علاوہ ازیں ایچنگ کے فن میں بھی اُس کو غیر معمولی مہارت حاصل تھی - اکثر ناشر حضرات اُن کے پیچھے پیچھے پھرا کرتے تھے کہ اُن کی کتابوں کے لیے خوبصورت اور معنی آفریں سرورق بنا دے - حکومت بھی اکثر اپنے مونوگرام اور دوسرے کام اُس سے لیا کرتی تھی - اپنے کام کے معاوضے کے اعتبار سے بھی چغتائی کی قدر و قیمت برِ صغیر کے اُس وقت کے تمام آرٹسٹوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تھی - مجھے اچھی طرح معلوم ہے کہ حیدر آباد دکن میں نظام اور سالار جنگ نے ان کی بہت سی تصویریں خریدی تھیں - چغتائی نے اپنی زندگی ہی میں اپنے فن سے کافی روپیہ کمایا تھا - چغتائی نے جتنی تصویریں بنائیں اور فروخت کیں اُن کی تعداد ہزاروں میں ہے - بہت سی تصویروں کو اُس نے اپنی زندگی ہی میں اپنے ہاتھوں مرقعوں کی شکل میں طبع کرایا اور یہ بجائے خود ایک کارنامہ ہے - علاوہ ازیں چغتائی نے ہندو مذہب پر جتنی تصویریں اپنے مخصوص اسلوب میں بنائیں اور فروخت کیں ان کا بھی کوئی مقابلہ نہ کر سکا - اُس زمانے میں ہندوستان کے ایک مشہور آرٹسٹ روی ورما نے ہندو مذہب پر کئی ایک تصویریں تیار کر کے جرمنی سے چھپوائی تھیں - روی ورما وہ آرٹسٹ ہے جس کا کوئی منفرد اسلوب نہ تھا بلکہ وہ یورپ کی نقالی کرتا تھا اور اُس کا طرز بالکل

ایسا ہی تھا جیسے عیسیٰ علیہ السلام کی تصویریں ۔ مگر چغتائی نے اپنے منفرد اسلوب میں بنائی ہوئی واٹر کلر کی تصویریں نہ جانے کتنے راجوں اور مہاراجوں کو فروخت کیں جن کا کوئی حساب نہیں ۔ ان میں سے بعض کو چغتائی نے جرمنی سے طبع کروا کر ایک بہت بڑے ، یعنی ۱۲" × ۱۵" کے سائز کے مرقع کی شکل میں شائع کیا تھا ۔ یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے ۔ یہ مرقع اپنی مثال آپ ہے ۔

دیوانِ غالب "مرقعِ چغتائی" سے کون واقف نہیں ، ہندوستان اور پاکستان کا بچہ بچہ واقف ہے ۔ چغتائی پاکستان کا وہ منفرد آرٹسٹ ہے جس کی تصویریں نہ صرف اقوامِ متحدہ میں آویزاں ہیں بلکہ یورپ کے بہت سے شوقین قدردانوں کے ڈرائینگ روموں کی زینت بھی ہیں ۔

ابتدا میں چغتائی نے صرف آرائشی اور زیب و زینت کی تصویریں بنائی تھیں ۔ جب پاکستان بن گیا تو چغتائی کے خیالات میں بھی ایک عظیم انقلاب رونما ہوا اور چغتائی نے محلّوں اور ڈرائینگ روموں کی آرائش سے نکل کر عوامی زندگی سے شاہکار پیش کرنے شروع کر دیے تھے ۔

مصوّری کے علاوہ چغتائی کو افسانہ نگاری سے بھی بے حد لگاؤ تھا ۔ اُن کی زندگی ہی میں چند ایک مجموعے شائع ہوکر شائقین سے دادِ تحسین حاصل کر چکے تھے ۔ مجھے معلوم نہیں کہ ادب کے نقادوں کے نزدیک ان افسانوں کا کیا معیار اور مقام ہے مگر میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ چغتائی نے ایک فن کار کی حیثیت سے اپنے مشاہدات کی ان افسانوں میں بھی بھرپور عکاسی کی ہے اور مصوّری کی وہی رنگ کاری اور حسن کاری ان افسانوں میں بھی موجود ہے ۔

مختصر یہ کہ چغتائی نہ صرف ایک عظیم فن کار تھا بلکہ ایک عظیم انسان بھی تھا ۔ وہ اپنے کردار اور گفتار سے ہر امیر و غریب میں یکساں مقبول تھا ۔ اُسے اسلام سے محبت تھی اور وہ ایک سچا مسلمان تھا ۔ اگر میں

کہوں کہ اقبال کے ''مردِ مومن'' کا لقب اس پر صادق آتا ہے تو بے جا نہ ہوگا - وہ ایسا تاریخ ساز فن کار تھا جو صدیوں کے بعد پیدا ہوتا ہے - چغتائی کے حینِ حیات ہی چغتائی کے فن کو ''چغتائی آرٹ'' کا خطاب مل چکا تھا - بچہ بچہ بیک نظر چغتائی آرٹ کہتا تھا - یہ کوئی معمولی اعزاز نہ تھا جو قوم نے چغتائی کو دیا -

خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را

• • •

وزیر آغا

۱۷

غالب اور چغتائی

غالب اور چغتائی ، زمانی اعتبار ہی سے نہیں ، مکانی طور پر بھی ایک دوسرے سے کوسوں دور تھے ۔ ایک شاعر تھا ، دوسرا مصوّر ۔ ایک نے انیسویں صدی کی تیقّن آمیز فضا میں تشکیک کا علم بلند کیا ، دوسرے نے بیسویں صدی کے تشکیک افزا دور میں تیقّن کا دامن تھاما ۔ ایک کی زندگی بدنامی ، بے راہروی ، غربت اور شخصی نوعیت کے حادثات سے لبریز تھی جبکہ دوسرے نے اچھا زمانہ اور اچھی قسمت پائی اور اس کی زندگی کا بڑا حصہ دنیاوی اعتبار سے طمانیت ، شہرت اور خوش حالی کے گہوارے میں بسر ہوا ۔ مگر طبعاً دونوں ایک بے قرار طبیعت کے مالک اور ذہنی آوارہ خرامی کی زد پر تھے ۔ چنانچہ وہ تند و تیز دریاؤں کی طرح کتنی ہی بار اپنے کناروں سے چھلک گئے اور یوں انھوں نے بہت سی بنجر زمینوں کو سیراب کیا ۔ مگر پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ یہ دونوں دھارے ، گنگا اور جمنا کی طرح ، متوازی بہتے بہتے یکایک ایک دوسرے سے ہم کنار ہوگئے ـــــ یوں ''سرسوتی'' نے جنم لیا ۔ آپ چاہیں تو اسے ''مرقع چغتائی'' کا نام بھی دے سکتے ہیں ۔

غالب شاعر تھا اور چغتائی مصوّر ، مگر جب ''مرقع چغتائی'' میں

ان دونوں کا سنجوگ ہوا تو شعری تجرید اور تصویری تجسیم میں کوئی حدِ فاصل باقی نہ رہی۔ تصویر اور تصوّر کی یہ ہم آہنگی کچھ ایسی نوعیت کی تھی کہ جہاں ایک طرف غالب کے شعر میں نئے ابعاد پیدا ہوگئے وہاں چغتائی کی تصویر بھی ایک نئی معنویت کی لَو سے جگمگا اٹھی۔ اس کی بہترین مثال ''مرقع چغتائی'' کی وہ تصویر ہے جس میں مٹی کے دیے کی زبان پر ایک ننھا سا شعلہ رقصاں ہے اور اس شعلے کے بطن سے دھوئیں کا ایک مرغولہ ہوا کے جزر و مد پر ناچتا ہوا اوپر ہی اوپر اٹھتا چلا گیا ہے۔ دھوئیں کے اس مرغولے کی منزل کون سی ہے؟ کچھ پتہ نہیں! پھر اس مرغولے کا وجود کس ڈور سے بندھا ہوا ہے؟ یہ بھی معلوم نہیں! دھوئیں کا مرغولہ کسی جلتی ہوئی سیّال شے سے برآمد ہوا ہے اور لمحہ بھر کے لیے اپنے اضطراب کا منظر دکھا کر ہوا میں تحلیل ہوتا ہوا دکھائی دیا ہے۔ اس کی ساری کارکردگی شعلے کی زبان سے صبا کے ہاتھ تک پہنچتے پہنچتے ختم ہوگئی ہے۔ تصویر کے نیچے غالب کا یہ شعر درج ہے:

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

چنانچہ جہاں ایک طرف اس شعر نے دھوئیں کے مرغولے کو ایک نئی معنویت کی تصویر بنا دیا ہے وہاں دوسری طرف اس تصویر نے رخشِ عمر کی آوارگی میں بےحاصلی اور بےمعنویت کا ایک نیا بُعد بھی شامل کردیا ہے۔ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ شعر کہاں سے شروع ہوا اور تصویر کہاں ختم ہوگئی، یا تصویر کا کینوس کس مقام پر شعر کے تناظر میں ڈھل گیا۔ تصویر اور شعر کے اس سنجوگ سے پہلے چغتائی کی تصویر اکہری معنویت کی حامل تھی کہ محض زندگی کی لاحاصلی کو پیش کر رہی تھی اور غالب کے شعر پر انسان کی ازلی و ابدی مجبوری کا محض ایک نقش غالب تھا، لیکن جب ان دونوں کا ملاپ ہوا تو ایک بالکل نئی حقیقت طلوع ہوگئی اور ایک نیا تناظر وجود میں آ گیا۔

مگر جس طرح گنگا اور جمنا کے ملاپ سے سرسوتی کا جنم محض ایک حادثہ نہیں تھا ، بالکل اسی طرح غالب کے شعر اور چغتائی کی تصویر کے ملاپ سے جس ''مرقع چغتائی'' نے جنم لیا وہ بھی کوئی حادثہ نہیں تھا ۔ ہرچند گنگا اور جمنا مختلف پہاڑوں سے نکلے اور مختلف راستوں پر سے گزرے لیکن زمین کے نشیب نے پہلے ہی سے یہ فیصلہ کردیا تھا کہ کس مقام پر وہ ایک دوسرے سے مل کر ایک نئے اور کشادہ دھارے میں تبدیل ہو جائیں گے ۔ بالکل اسی طرح غالب کہیں پیدا ہوئے اور چغتائی نے کہیں جنم لیا ، لیکن چونکہ دونوں کی طبیعت اور فن میں سیمابیت اور بے قراری کا عالم ایک سا تھا اور دونوں کی آوارہ خرامی کی سمت بھی ایک تھی ، اس لیے لامحالہ انھیں کہیں نہ کہیں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر ایک تیسری ہستی میں ضرور تبدیل ہونا تھا ۔ یہ تیسری ہستی ''مرقع چغتائی'' کے نقوش کی صورت میں اپنی ایک الگ شخصیت رکھتی ہے اور ایک ایسے فنِ لطیف کا نمونہ ہے جو نہ کلیتاً شعر ہے اور نہ کلیتاً تصویر ۔ یہ ایک بالکل نئی شے ہے جو کبھی کبھار ہی منظرِعام پر آتی ہے ۔

مگر جیسا کہ میں نے کہا ، شعر اور تصویر کا یہ اتصال آوارہ خرامی کی اس رو کا رہینِ منّت ہے جو غالب اور چغتائی دونوں کے فن میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے ۔ ان میں سے غالب کی آوارہ خرامی اور سیمابیت اس کے کلام ہی سے نہیں ، سوانح سے بھی مترشح ہے ۔ سوانح کی صورت یہ ہے کہ غالب کے آبا ایک طویل مدت تک مہم جوئی میں مبتلا رہ کر نقلِ مکانی کرتے رہے ۔ کم از کم غالب کا دعویٰ یہی ہے ۔ مثلاً وہ اپنے سلسلۂ نسب کو تورانیوں سے ملاتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ سلطنتوں کے عروج و زوال سے منسلک تھے ۔ خود غالب کے دادا سمرقند سے کابل اور پھر وہاں سے پھرتے پھراتے ہندوستان پہنچے ۔ کچھ عرصہ لاہور میں رہے ، وہاں سے دہلی آ گئے ۔ غالب کے والد دہلی میں پیدا ہوئے لیکن ملازمت لکھنؤ میں کی اور وہاں سے آگرے کی طرف کوچ کیا ۔ آگرے سے کسی مہم پر روانہ ہوئے اور واپسی پر مارے گئے ۔ خود

غالب آگرے میں پیدا ہوئے لیکن اپنی جنم بھومی چھوڑ کر دہلی آگئے اور وہیں پر اُنھوں نے اپنی باقی زندگی گزار دی ۔ لیکن ان کے اندر کا سہم ُجو انسان دہلی کے زندان سے باہر آنے کے لیے ہمیشہ پھڑپھڑاتا رہا ۔ چنانچہ ان کے لیے کلکتہ یا رام پور کا سفر ، سفر سے زیادہ سیاحت کا درجہ رکھتا تھا ۔ دہلی میں رہتے ہوئے بھی ان کی طبیعت میں قرار نہیں تھا ۔ اسی لیے اُنھوں نے عمر بھر اپنا مکان نہ بنوایا اور نہ ہی ایک مکان میں سکونت رکھی ۔ مکان مثل درخت کی جڑ کے ہے کہ جب انسان مکان بناتا ہے تو دھرتی سے رشتۂ ازدواج قائم کرتا ہے ۔ مگر غالب کی طبیعت کسی ایک جگہ رکنے پر مشکل ہی سے مائل ہو سکتی تھی ۔ چنانچہ وہ ہرچند کہ شہر دہلی میں رہے لیکن شہر چھوڑنے کی آرزو کو مکان چھوڑنے کے عمل سے پورا کرتے رہے ـــــ شعبان بیگ کی حویلی ، کالے میاں کی حویلی ، حکیم محمد حسن خاں کی حویلی ـــــ غالب ایک خانہ بدوش کی طرح عمر بھر اپنا بوریا بستر اُٹھائے ایک مکان سے دوسرے مکان میں منتقل ہوتے رہے ۔ آخری مکان گلی قاسم جان کے موڑ پر تھا مگر وہاں بھی نہ رہے ، موت کی پالکی میں بیٹھ کر ہوا ہو گئے ۔

آوارہ خرامی کی آرزو ان کی نجی زندگی میں ہی نہیں ، ان کے کلام میں بھی ملتی ہے ۔ مثلاً غالب کے کلام میں معاملہ بندی کے رجحان سے کہیں توانا رجحان تشبیہ و استعارہ یا تخیّل کے لطیف ہیولوں کی تعمیر کا ہے ، اور یہ بات بجائے خود آوارہ خرامی کے میلان پر دال ہے ۔ آوارگی کا یہ میلان اس بات کا متقاضی ہے کہ اس کے راستے میں کوئی بند نہ باندھا جائے کیونکہ بقولِ غالب طبع جب رکتی ہے تو اَور بھی رواں ہوتی ہے ۔ غالب کے نزدیک روانی یا روانیٔ طبع کناروں میں مقیّد ہو کر بہنے کا نام نہیں ، بلکہ کناروں سے چھلک جانے کا دوسرا نام ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ در و دیوار سے غالب کو وحشت ہوتی تھی اور وہ زندان سے باہر نکل

آنے کے متمنی تھے :

بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

آوارہ خرامی غالب کا مسلک تھا ۔ اس لیے یہ غیر اغلب نہیں کہ وہ زندان میں رہتے ہوئے بھی خیال کی دنیا میں آزاد اور آوارہ حال رہے ۔ ان کے اشعار میں دائرے بنانے کا انداز اور کسی ایک مرکز کے گرد طواف کرنے کا رنگ نسبتاً مدھم ہے ۔ اس کے بجائے ان کے ہاں دیواروں کو توڑ کر ایک سیدھے خط پر بڑھے چلے جانے کی آرزو بہت توانا ہے :

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب !
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

—— یہ آزادی کی انتہائی صورت ہے کہ شاعر دشتِ امکان پر ایک قدم رکھ کر بڑھے اور دوسرا قدم رکھنے کے لیے اسے کوئی جگہ ہی نہ ملے ۔ گویا غالب کی شخصی زندگی ہی نہیں ، ان کے کلام اور رویے میں بھی آگے ہی آگے جانے یا تخیّل کی وادیوں میں مصروفِ خرام رہنے کا رجحان غالب ہے ، لہٰذا ان کی شاعری کی بنت میں خطوط استعمال ہوئے ہیں ، نقطے یا دائرے نہیں ۔

دوسری طرف چغتائی کی نجی زندگی میں ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ غالب کی طرح ، ہر بلائے ناگہانی کی زد پر نہ آئے ۔ اسی طرح ان کے ہاں نقلِ مکانی کا میلان ایک نفسیاتی عارضے کی حیثیت بھی اختیار نہ کر سکا ۔ مگر طبعاً اور مزاجاً وہ بھی ایک بے قرار طبیعت کے مالک تھے اور اس طبیعت نے نجی زندگی کے معاملات میں کم لیکن ان کے فن میں زیادہ اظہار کیا ۔ مثلاً یہ بات کہ انھوں نے مصوّری تک خود کو محدود نہ رکھا بلکہ افسانہ نگاری بھی کی ، اور افسانہ نگاری میں ان کا حال یہ تھا کہ محض منہ کا مزہ بدلنے کے لیے نہیں بلکہ اپنی طبیعت کی بے قراری کو مائل بہ سکون کرنے کے لیے وہ انتہائی سنجیدگی سے افسانے لکھتے چلے گئے ۔ آج تک یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ انھوں نے کل کتنے افسانے لکھے

مگر جب کبھی ان سے افسانے کا مطالبہ کیا گیا تو اُنھوں نے گویا خزانوں کے منہ کھول دیے ۔ اس سے یہ اندازہ لگانا غلط نہ ہوگا کہ ان کے اندر کا انسان محض مصوّری پر قانع نہیں تھا بلکہ غالب کی طرح ''کچھ اَور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے'' کا مسلک اختیار کیے ہوئے تھا ۔ ویسے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ چغتائی کے افسانوں میں ابھرنے والے کرداروں کا جائزہ لیا جائے ، تاکہ ان کرداروں اور چغتائی کی تصویروں میں ابھرنے والے خطوط کا ربطِ باہم معلوم ہو سکے ۔ کیونکہ میرا یہ احساس ہے کہ چغتائی نے اپنے افسانوں میں بھی کرداروں کو مصوّری کے خطوط کی طرح استعمال کیا ہے اور یوں کہانی میں متحرّک فضا پیدا کر دی ہے ۔

مصوّری میں ٹون (Tone) اور خط (Line) دو متبادل طریق ہیں ۔ اگر تصویر میں گہرائی مقصود اور روحانی اقدار کا اظہارؔ مطمحِ نظر ہو تو ٹون کو بروئے کار لایا جاتا ہے ، لیکن اگر آرزوؔ یہ ہو کہ تحرّک اور جزر و مد دکھایا جائے تو پھر خط زیادہ کارآمد ہے ۔ چغتائی کی ابتدائی تصویروں میں ٹون کو بروئے کار لایا گیا تھا اور یہ تصاویر زیادہ تر پورٹریٹ کی صورت میں ہیں ۔ مگر جیسے جیسے چغتائی کے فن میں نکھار پیدا ہوا وہ ٹون سے کہیں زیادہ خط کے استعمال کی طرف راغب ہوتے چلے گئے ۔ خط کا یہ استعمال نہ صرف چغتائی کی طبیعت کا اظہار تھا ، نہ صرف مغل مصوّری سے ان کی جذباتی وابستگی پر دال تھا بلکہ اس کا نہایت گہرا تعلق مسلمانوں کے اس اندازِ نظر سے بھی تھا کہ بُت کو سامنے بٹھا کر اس کی پوجا نہ کی جائے بلکہ صراطِ مستقیم پر رواں دواں ہو کر کائنات کی وسعتوں میں پھیل جانے کی سعیِ جمیل میں مبتلا ہوا جائے ۔ جس طرح غزل میں تشبیہ یا استعارہ کا متحرک انداز اور تخیّل کی کارفرمائی ، خطوط پر چلنے کی صورت ہے ، اور یہ مزاجاً گیت کے ٹھہراؤ اور بت پرستی کے میلان سے ایک بڑی حد تک مختلف ہے ، بالکل اسی طرح مصوّری میں خط کا استعمال دیواروں کو توڑ کر اور بتوں کو گرا کر آزاد ہو جانے کا ایک زاویہ

ہے ۔ جس طرح غالب کے ہاں تخیّل برانگیختہ تھا جسے تشبیہ اور استعارے کے متحرّک پیرائے نے غزل کے پیکر میں ڈھال دیا اسی طرح چغتائی کے ہاں بھی تخیّل ہی متحرّک تھا جسے متحرّک خطوط نے تصویر کے روپ میں پیش کردیا ۔ لہٰذا جب غالب اور چغتائی ، دو عظیم دھاروں کی طرح طویل فاصلوں کو طے کر کے ہم کنار ہوئے تو خط اور استعارے کے ملاپ نے دونوں کے متخیّلہ کو بھی ہم آہنگ کر دیا ۔ ''مرقع چغتائی'' کا سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اس میں دو باکمال آرٹسٹ کچھ اس انداز میں آ کر ملے ہیں کہ غیریت کے سب پردے اُٹھ گئے ہیں اور تصویر اور تصوّر ایک سہانی کیفیت میں تبدیل ہوتے چلے گئے ہیں ۔

• • •



شاہ بیچ حسن

عبدالرحمٰن چغتائی

۱۸

میری تصویریں میری اپنی نظر میں

والدین کو اپنی ہر اولاد ''الف لیلہ'' کا شہزادہ اور شہزادی نظر آتی ہے - ہو سکتا ہے میری ہر تصویر ''الف لیلہ'' کی شہرزاد یا بدرالبدور نہ ہو ، مگر میری ہر تصویر میرے مطمحِ نظر ، ذہنی رجحانات اور فکر و افکار کی ترجمان ضرور ہے - وہ ایک ایسی تخلیق ہے جو اپنے خالق کی ذہنی کاوش ، تہذیبی شعور ، وجدان اور عرفان کی نشان دہی کرتی ہے - الہ دین کا چراغ جادو کے محلات ، ایوان اور شہر تو تخلیق کر سکتا تھا لیکن وہ ایسی بدرالبدور تخلیق کرنے سے قاصر تھا جو ہیئت و صورت میں اعلیٰ و ارفع جمالیاتی حسن پیش کر سکتی - میں نے شہرزاد ، بدرالبدور ، الہ دین ، سند باد ، خلیفہ ہارون الرشید ، زبیدہ خاتون ، ابوالحسن ، رقاصائیں اور کنیزیں ، سپاہی اور جرنیل ، سلطان اور بیگمات ، آقا اور غلام ، دختران حرم اور دوشیزگانِ خانہ بدوش تخلیق کی ہیں - مولانا روم ، سعدی ، عمر خیام ، حافظ اور اقبال کے اشعار پر بھی تصاویر بنائی ہیں - ان کرداروں کی کردارنگاری کی ہے جو ہماری گزشتہ عظمت ، روایات ، ثروت ، شرافت ، شان و شوکت اور امانت کے علم بردار تھے اور وہ کسی سحر سے سحرزدہ نہیں تھے - میری تصویریں انسانی امنگوں اور آرزوؤں

کا ساتھ دیتی ہیں ۔ وہ قلبِ انسانی پر منکشف ہوکر غیر فانی نقوش کی مانند ابھرتی ہیں اور والہانہ انداز میں تخلیق کار کی صلاحیتوں اور رجحانات کا پتا دیتی ہیں ۔ استعاروں اور کنایوں سے وہ سب کچھ بیان کرتی ہیں جس سے ہماری تہذیب ، شان و شوکت ، عظمت اور جمالیاتی حسن اور معیار کا پتا چلتا ہے اور جو زندہ قوموں اور زندہ فنون کا طرۂ امتیاز ہیں ۔

میری تصویریں بولتی اور ہم کلام ہوتی ہیں ۔ ان کی خاموشی فہم و نظر میں گویائی پیدا کرتی ہے ۔ لیکن جو کچھ ان کا پیغام ہے اس کو سمجھنے اور سننے کے لیے فکر و نظر ، سوز و گداز اور قلب و جگر رکھنے والے دل و دماغ کی ضرورت ہے ۔ اور جس کا جمالیاتی حسن اور ابدی قدروں سے گہرا رشتہ ہو وہی ان سے مسرور اور لطف اندوز ہوسکتا ہے ۔ میری تصویریں میری تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کی اور جمالیاتی قدروں کی ترجمان ہی نہیں ، ان سے ایک نئی تحریک اور نئی قدروں نے جنم لیا ہے ۔ اندھادھند کسی کی تقلید نہیں کی ، اپنے قومی ورثے میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے ۔ ان میں گوناگونی ، بوقلمونی ، افکار و تاثرات ، تشبیہ و تمثیل ، استعارہ و کنایہ اور دل نشیں اندازِ نگارش بدرجۂ کمال موجود ہے ۔ وہ فطرتِ انسانی کی آئینہ دار ہیں ، وہ ذہنی کاوشوں اور شعور میں اضافہ کرتی ہیں ۔ ان کے متعلق طرح طرح کی باتیں اور چہ میگوئیاں ہوتی ہیں لیکن وہ رموزِ حیات اور ثروتِ افکار کا سرچشمہ ہیں ۔ ان کو تخلیق کرنے میں میں نے خدا کے ودیعت کیے ہوئے وجدان اور عرفان کے ساتھ ساتھ سوز و ساز اور خونِ جگر سے بھی کام لیا ہے ۔ ایک باکمال اور ماہر فن کار کی طرح ہر خط اور رنگ کے امتزاج میں میرے اعتماد اور تجربے کا اظہار موجود ہے ۔

ہر نئی تحریک اور بات مخالفت کا موجب بنتی ہے ۔ اگر اس میں مقابلہ کرنے کی اہلیت اور قوت نہ ہو تو بہت جلد گم نامی کا شکار ہوکر نیست و نابود ہو جاتی ہے ۔ میری تصویروں کی تخلیق نے نئی تکنیک ،

نظم و ضبط ، ہیئت و صورت ، الفاظ و معانی ، نئے اسلوبِ فن اور نئے اسلوبِ فکر کو جنم دیا ہے ۔ تہذیبی ، اخلاقی ، ثقافتی اور جمالیاتی قدروں کو سمجھنے ، سوچنے اور دیکھنے کی صلاحیت عطا کی ہے ۔ میں ایسے فن نہیں سمجھتا جو کسی بشارت اور جسارت کا حامل نہیں اور اختلاف رائے کے مواقع مہیا نہیں کرتا ۔ خیال آرائی اور تخلیق کا حقائق اور اصلیت سے ربط نہ ہو ، انفرادیت اور حسن و جمال کا انداز نیا نہ ہو تو کمالِ فن اعلیٰ ترین مراتب تک رسائی حاصل نہیں کر سکتا ۔ تہذیبی قدریں اور صلاحیتیں اپنی شکل و صورت ہی سے پہچانی جا سکتی ہیں ، اس لیے میں نے ہر قدم پر اور ہر موڑ پر اپنی قدروں اور روایاتِ تہذیب و تمدن کو اجاگر کیا ہے تاکہ وہ مشرقی ہونے کا ثبوت فراہم کر سکیں ۔ ان سے محبت ، اُلفت اور دائمی وابستگی پیدا ہو سکے ۔ اپنا ماضی ہی تو ہے جس سے حال اور مستقبل استوار ہو سکتا ہے ۔

مغربی طرزِ فن کی نقالی کوئی فخر کی بات نہیں ۔ مقلدانہ اور تقلیدی صلاحیتیں معاشرے کے ساتھ دھوکا ، فریب اور خوش فہمی پر مبنی ہیں ۔ وہ انقلابی قوتوں سے یکسر محروم ہیں ۔ جدت ، جرأت اور ترقی پسندی کی دولت نقالی ، خود فریبی ، کم نگاہی اور تقلید سے حاصل نہیں ہو سکتی ۔ اور اس لیے بھی کہ حقیقت نگاری حیات بخش طرزِ نگارش کا ردِ عمل ہے ، اور حیات بخش طرزِ نگارش یورپ کی اندھادھند تقلید کا پیرہن اوڑھ لینے سے حاصل نہیں کی جا سکتی ۔ حقیقی فن کار زندگی کی وسعتوں اور پھیلاؤ سے دوچار ہوتا ہے ۔ آرٹ اس قوم کا ورثہ ہے جس کے افراد بیدار ، رموزِ حیات سے بہرہ ور اور انقلابی قوت سے دوچار ہوں ۔ وہ طوفانوں اور چٹانوں سے ٹکرانے اور اپنی راہیں متعین کرنے کے قابل ہوں ۔ ہم معاشرے کی ضرورت اور روایات اور زندہ کردار نگاری کو پس پشت ڈال کر دوسروں کے مقلد ہو جاتے ہیں اور اپنی اس کم ہمتی ، کم نگاہی اور خوش فہمی کو ترقی پسندی اور جدیدیت کے نام سے تعبیر کرتے ہیں ، اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے ہاں آج تک کوئی فن کار ایسا پیدا نہیں ہوا جس نے اپنی قوت اور

زور بازو سے کوئی ایسی راہ اختراع کی ہو جس پر معاشرے کو گام زن کیا جا سکے ۔ یہ لوگ یورپین آرٹ کی نقالی پر فخر محسوس کرتے ہیں اور کم سمجھ ، ناشناس اور ناواقف لوگ ان کی اس نقالی ، کم ظرفی اور کم ہمتی کو ترقی پسندی اور جدیدیت کا درجہ عطا کرتے ہیں ۔ ان کی اس ترقی پسندی اور جدیدیت سے معاشرہ کوئی مقام حاصل نہیں کر سکتا ، خواہ وہ اپنے زعم میں لاکھ پکاسو ، گوگین اور فان گوگ کیوں نہ بن جائیں ۔

یہ میری صلاحیتوں اور فطری ذہانت کا تقاضا تھا کہ ماضی کی روایات ، تہذیب و تمدن اور قدروں سے پہلوتہی نہیں کر سکا ۔ میں ان کو آگے بڑھانے میں ہمیشہ سراپا عمل رہا ہوں ۔ میرا یہ عمل غیرشعوری طور پر مخالفت کا موجب بنا ہے ۔ میری تخلیق اور تحریک جس قدر تنقید کا نشانہ بنتی رہی ہے ، اسی قدر میرے عمل اور اعتماد میں پختگی اور سختی آتی رہی ہے اور میں اپنی روایات ، تحریکات اور قدروں کے قریب تر آتا رہا ہوں ۔ میری تصویریں تنگ نظر ، کم ظرف اور قدر ناشناس لوگوں کی نظر میں کچھ ہی کیوں نہ ہوں ، مجھے پرواہ نہیں ۔ حیات بخش فن رنگینی اور دل کشی ، فہم و فراست ، قومی شعور ، ذوقِ نظر اور بصیرت پیدا کرنے میں پیش پیش رہے ہیں ۔ چنانچہ جس وقت میں مصوّر کی حیثیت سے اپنی کوئی تصویر کاغذ پر اتارتا ہوں تو میرے ذہن میں یہ بات قطعی طور پر موجود ہوتی ہے کہ آرٹ محض رنگ اور خطوط ہی کا نام نہیں ، اس میں اپنے معاشرے ، شان دار ماضی اور روایات کا بھی کچھ حصہ ہوتا ہے ۔ حقیقی فن کار زندگی پرور اور انسانی اقدار کا وارث ہوتا ہے اور صحیح راہ کی طرف راہنمائی کرنا اس کا فرض ہوتا ہے ۔ ایک باکمال فن کار جو تخلیقی جذبہ پیش کرتا ہے اس کی اہمیت اور افادیت سے بہرہ ور ہونا صاحبِ نظر اور صاحبِ بصیرت کا کام ہے ۔ رنگوں اور خطوں کی اپنی زبان ہوتی ہے ۔ ان کی انفرادیت ، افادیت اور ترنم خیزی وہ حقیقت ہے جس سے فہمِ انسانی کو جلا ملتی ہے ، اس لیے بھی کہ حقیقی وسعتوں اور گہرائیوں سے معمور ثقافتی قدروں

اور زندگی پرور اقدار سے ان کا گہرا رشتہ ہے ، اور وہ ایک وجدانی کیفیت ، ایک مخصوص جذبے کے زیرِ اثر مصوّر کے ردِ عمل سے ظہور پذیر ہوتے ہیں ۔

رفائیل ، لینارڈو ، ریمبارنٹ وغیرہ کے عجمی معاصر بہزاد ، میرک ، سلطان محمد اور رضا عباسی ، جو ہمارے فنِ مصوری کے بانی تھے ، ایک خاص امتیاز اور بلند فن کاری پر براجمان تھے ۔ وہ کسی مونالیزا اور لاولٹ وغیرہ کے محتاج نہ تھے ۔ ان کے لیے ہر چہرہ ، ہر کردار خورشید عالمتاب تھا ۔ وہ اُس مقام پر گام زن تھے جہاں تمام کائنات ایک کھلا ورق بن کر راز آشکار کر رہی ہوتی ہے ۔ مصوّر کا پیغام اُس وقت عالمگیر ہو سکتا ہے جب وہ اپنی تہذیب اور روایات میں پوری طرح رچا ہوا ہو ۔ اور یہ اسی بات کا ثبوت ہے کہ وہ آج بھی اپنی مشرقی تہذیب اور روایات کی نمایندگی کرنے میں زندہ اور تابندہ ہیں ۔

میں نے اپنی فن کاری اور جد و جہد میں والہانہ انداز میں اپنے مدّعا کا پیچھا کیا ہے ۔ مخالفت کے طوفان اور شور و شر کی وجہ سے کئی بار منجدھار میں باگ ہاتھ سے چھوٹ جانے کا خدشہ پیدا ہوا لیکن اپنی خود اعتمادی ، یقینِ محکم اور معین منزل کے تصوّر سے اپنے مقصد کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا ۔ بھوک اور پیاس کا مقابلہ اس قدر دشوار بات نہیں جس قدر حالات کی رو کے سامنے اپنے مدعا سے دست بردار ہو جانا ۔ اُن صلاحیتوں کے لیے زندہ رہنے میں ، جو کسی فن کی سلامتی کے لیے ضروری ہیں ، میرا فن کسی مخالفت سے حراساں نہیں ہوا ۔ وہ فطری رجحانات اور جذبات کے زیرِ اثر پروان چڑھتا رہا ہے ۔ تصویر شیطان کی ہو یا مرشدِ رومی کی ، ہلاکو خاں کی ہو یا سعدی کی ، کسی سلطان کی ہو یا شہزادی کی ، آقا کی ہو یا غلام کی ، مغنی کی ہو یا داستان گو کی فروغِ دیدہ کے لیے عمیق مطالعے کی دعوت دیتی ہے ۔ جس صورت شاعر تشبیہات اور استعاروں کی ندرت سے اظہارِ خیال کو ذریعہ بناتا ہے ، اسی صورت ایک مصوّر تراکیب ، تناسب ، تکنیک اور استخواں بندی سے رنگوں اور خطوں کی

حلاوت سے اپنی تصاویر کی تکمیل و تشکیل کرتا ہے - وینس کا مجسمہ ہو یا مائیکل اینجلو کا موسیٰ ، بدھ کی مورتی ہو یا مونالیزا ، سلطان حسین مرزا کی شبیہ ہو یا شاہ طہماسپ کی تصویر ، سب اس سلسلے کی کڑیاں ہیں جہاں شاعر اور مصوّر کی فکر کا اتصال ہوتا ہے - جہاں وہ اپنے رجحانات اور نظریۂ فکر سے پہچانے جاتے ہیں - ہو سکتا ہے ایک فن کار کی نظر میں ایک اپاہج ، ایک خواجہ سرا اور ایک بھکاری بھی کردار ہوں - جس نے انحطاط ، نقالی ، قنوطیت اور غلامی سے ماورا پرورش پائی ہو اور جس کے اپنے موقلم سے معاشرے کی اصلاح اور زندگی پرور اقدار کا اظہار مقصود ہو ، وہ جسم اور روح کو غلامی اور نقالی ، قنوطیت اور یاسیت کی زنجیروں سے نجات دلا کر انسانوں کو پیغمبروں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے - وہ اپنے فن کو جلال و جمال میں سمو کر فکر کی گہرائی سے ارتقائی بلندیوں کی طرف مائلِ پرواز ہوتا ہے - ذہنی کش مکش انسان کو عظمت اور ثروت سے دو چار کرتی ہے - ذہنی خود اعتمادی ہی سے انسانی تخیّل کے خد و خال نکھرتے اور جلا پاتے ہیں - شعر ، رنگ اور خطوط سب ذریعہ ہیں اُس وجدان کے اظہار کا جو مذہب اور آرٹ دونوں کو قریب لاتے ہیں -

ہمارے فن کار کلاسیکی اصطلاحات سے کچھ اس صورت گھبراتے ہیں جس صورت دہریت مذہب اور ایمان سے - کلاسیکی فن پر میرا ایمان ہے - اگرچہ میرے فن کو فن کی رو سے ابھی کلاسیکی مقام حاصل نہیں ہوا مگر میرا ایمان اور یقین ہے کہ وہ ایک دن اس مقام کو ضرور حاصل کر کے رہے گا - مغربی ، فرانسیسی اور جاپانی آرٹ کے مقابلے میں اس کو بھی پرکھا جائے گا - میرا آرٹ اتنا ہی جدید اور جدید تر ہے جس قدر زندہ قوموں کا آرٹ - تصاویر کی استخوان بندی ، رنگوں کے امتزاج اور میری تکنیک کی رو سے میرے فن کو کلاسیکی درجہ حاصل ہے - اگر اُستاد بہزاد ، میرک ، سلطان محمد ، رضا عباسی ، سید میر علی تبریزی ، خواجہ عبدالصمد شیرازی شیریں قلم ، فرخ بیگ قلماق ، استاد منصور اور نادر الزمان جیسے باکمال فن کار میرا آرٹ دیکھیں تو ان کو یہ کہنے کا موقع نہیں ملے گا

کہ وہ فن کو جہاں چھوڑ کر گئے تھے ، وہیں کا وہیں موجود ہے ۔ یا ان تصویروں کے خالق نے معاشرے کی ضروریات سے منہ موڑ کر فرار اختیار کیا ہے ، یا فن کے تقاضوں اور قدروں سے چشم پوشی کی ہے ۔ مغربی ہو یا ایشیائی جس جس نے میرے فن کو دیکھا ہے اس کو اس بات کا اعتراف کرنا پڑا ہے کہ فن کار کا آرٹ حیات بخش ہے اور سوزِ جگر ، آزادیٔ افکار ، روشن ضمیری ، مشرقی قدروں اور روایات کا علمبردار ہے ۔ فن کار کا آرٹ اندھی تقلید اور نقالی سے ہم کنار نہیں ۔ فن اسی صورت میں پروان چڑھتا اور دوسروں کی نگاہ کا مرکز بنتا ہے کہ آزادیِ افکار اور زندگی پرور روایات اور اقدار کا ضامن ہو ۔

میرے فن اور آرٹ نے ایک ایسی انفرادیت کو جنم دیا ہے جس پر قوموں کی بقا اور حیات کا مدار ہوتا ہے ۔ جس کا مرکزی تصور اور خیال اپنی سلامتی اور انانیت کے علاوہ مشرقی انا ، خود داری اور صلاحیتوں کا مظہر ہوتا ہے ۔ ذمہ دار مائیں ، مجاہد بیٹیاں ، شاہیں صفت انسان ، جرنیل اور سپاہی ، سلطان اور شہزادے ، جن کو میں نے اپنی تصاویر کا موضوع بنایا ہے ، زندگی پرور اعلیٰ اوصاف اور مردانہ و مجاہدانہ کردار کے مظہر ہیں ۔

دراصل تصویریں اپنے وجود کی حامل ہوتی ہیں ۔ یہ فیضان اور عرفان کسی کی تقلید سے حاصل نہیں ہوتا ۔ صحیح فن کار جس فراست اور ذہانت سے ، جس سوزِ جگر اور کاوش سے کاغذ کی سطح پر رنگوں او خطوں سے تصاویر کی تکمیل کرتا ہے ، وہ اعلیٰ مقصد کے زیرِ اثر ایک نیا پیغام ہوتا ہے جس کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے ایک زیرک اور ذہین دل و دماغ کی ضرورت ہوتی ہے ۔ جو اناڑی اور مقلّد اپنی مقبولیت اور شہرت کی خاطر جدید اور جدید تر ، ترقی پسند اور موجد جیسے بے معنی الفاظ کی منطق میں دوسروں کو الجھانے کی کوشش کرتے ہیں وہ اپنے معاشرے اور قوم سے غداری کے مرتکب ہوتے ہیں ۔

یہ حقیقت ہے کہ جب میں نے آرٹ شروع کیا تو جدید ہندوستانی مصوری بنگال اسکول کے نام سے موسوم تھی اور نصف صدی کے قریب زندگی کی بہاریں دیکھ چکی تھی ۔ وہ ایک صوبائی تحریک کی صورت میں مکمل طور سے اور پورے عروج کے ساتھ برصغیر پر چھائی ہوئی تھی ۔ اس کو حکومت کی سرپرستی بھی حاصل تھی ۔ ٹیگور خاندان کے مداح اور ثناخواں ہندوستان تو کیا مشرق و مغرب میں ہر جگہ پائے جاتے تھے ۔ ان حالات میں فن کی رُو سے کسی اَور کے لیے اپنا کوئی مقام پیدا کرنے کی کوئی گنجائش نہ تھی ۔ میں پہلا مسلمان مصوّر تھا جس نے اس میدان میں قدم رکھا تھا ۔ بنگال اسکول کی مصوّری دیوی دیوتا ، شیو اور پاربتی ، رام اور لچھمن ، رادھا اور کرشنا اور گوپیوں کے رومانس کی نمایندگی کرتی تھی ۔ رہبانیت ، قنوطیت اور یاسیت سے بھرپور تھی ۔ ان کے لیے کوئی دوسرا تصوّر موجود ہی نہیں تھا ۔ فطری طور پر میرے فنی رجحانات اور نظریات ان سے بالکل مختلف تھے ۔ میری طرزِ نگارش اور موضوع الگ تھے ۔ میری مصوّری نے ہر مذہب و ملت کے افراد کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا ۔ بغیر کسی پروپیگنڈے اور مدد کے میری مصوّری نے اس دھارے کا رخ بدل دیا تھا جو اپنی پوری قوت کے ساتھ تمام ہندوستان پر مسلط تھا ۔

میری پہلی تصویر ۱۹۱۶ء میں ''موڈرن ریویو'' کلکتہ میں شائع ہوئی تھی ۔ ''موڈرن ریویو'' میں میری تصاویر شائع ہونے میں میرے بھائی ڈاکٹر عبداللہ چغتائی کا بڑا ہاتھ ہے ۔ بنگال اسکول کو پروان چڑھانے اور سر رابندرا ناتھ ٹیگور کو نوبل انعام دلانے میں ''موڈرن ریویو'' پیش پیش تھا ، اس لیے کہ اُس وقت کی سیاست میں اس کو بہت بڑا دخل حاصل تھا ـــــ دراصل میرا آرٹ پبلک میں باقاعدہ طور پر ۱۹۲۰ء میں پیش ہوا ہے جب یہاں لاہور میں پنجاب فائن آرٹ سوسائٹی کے تحت مصوّری کی پہلی نمائش منعقد ہوئی تھی ۔ بنگال اسکول کے بانی ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور اور اس کے تمام شاگردوں کی تصاویر بھی اس نمائش میں موجود تھیں ۔ ان کی اصل تصاویر دیکھنے کا مجھے پہلی بار اتفاق ہوا تھا ، کیونکہ اس سے پیشتر

میں نے ان کی تصاویر چھپی ہوئی دیکھی تھیں ۔ ان کی تصاویر بالکل معمولی سائز کی تھیں اور میری تصاویر ان سے ہر حالت میں بڑے سائز کی تھیں ۔ ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور بانیِ بنگال اسکول کی مشہور و معروف تصویر ''بدھا کا نروان'' (Victory of Budha) "3 × "3 کی تھی ۔ یہ تصویر آج بھی لاہور عجائب گھر میں موجود ہے ۔ یہ اسی نمائش سے خریدی گئی تھی ۔

شروع شروع میں جب میں نے آرٹ شروع کیا تو مجھے عجیب و غریب مضامین سوجھتے تھے ۔ میں نے ایک تصویر بنائی تھی کہ ایک عورت دریا پر پانی بھرنے جاتی ہے مگر اتفاق سے اس کا برتن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے اور اس کا دل دھک سے ہو کر رہ جاتا ہے ـــــ پھر میں نے ''شامِ اودھ'' اور ''صبحِ بنارس'' کے نام سے بھی دو تصویریں بنائی تھیں ۔ ایک تصویر اس مضمون کی بھی بنائی تھی کہ ایک عورت منّت پوری کرنے کی خاطر دریا میں دیا چھوڑ رہی ہے ۔ پھر میں نے اور بھی بہت سی تصویریں بنائی تھیں مگر وہ سب کی سب میرے اُس معیار پر پوری نہیں اُترتی تھیں جو میرا آرٹ مجھے قائم کرنے پر مجبور کر رہا تھا اس لیے سب کی سب ضائع کردیں ۔ اس کے بعد میری مصوّری نے ایک نیا رخ اختیار کیا ۔ میں نے ڈاکٹر اقبال کے اشعار اور دیگر مضامین کو اپنی مصوّری کا موضوع بنایا ۔ اس ضمن میں جو تصویر سب سے پہلے شائع ہوئی تھی ، اتفاق سے جوں کی توں آج بھی میرے پاس موجود ہے ۔ رات کی خاموشی میں ایک عورت درگاہ کی طرف گام زن ہے ۔ ایک ہاتھ میں دیا ہے اور دوسرے ہاتھ سے دیے کو ہوا سے محفوظ رکھنے کی کوشش کر رہی ہے ۔ پروانے دیوانہ وار روشنی پر گر رہے ہیں ۔ ایک اور تصویر جو ''ساقی'' کے نام سے بنائی تھی ، بے حد پسند اور مقبول ہوئی تھی ۔ ابھی غالب اور خیام کو مصوّر کرنے کا خیال بھی پیدا نہیں ہوا تھا ۔ تصویر کے رنگ نہایت جاذبِ نظر اور دلکش تھے ۔ ساقی اور شاعر کی نمایندگی کی گئی تھی ۔ استخواں بندی اور رنگوں کے امتزاج سے : ''ساغر سے گئی خم میں اور خم سے گئی ساغر میں'' کا سماں پیدا کیا گیا تھا ۔ یہ تصویر ''ہزار داستان'' میں شائع بھی ہوئی تھی ۔

وقت اور رجحانات سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی - میری ابتدائی تصویروں میں ایک نئی تحریک اور طرزِ نگارش پرورش پا رہی تھی اور جذبات بے تابی کے ساتھ ابھر رہے تھے - تکنیک اور رنگ آمیزی کے اعتبار سے میری مصوّری ایک انفرادی حیثیت اختیار کرتی جا رہی تھی - ''ساقی'' کے بعد میں نے ایک تصویر ''شہرت'' کے نام سے بنائی - اس میں ایک عورت عام روش سے ہٹ کر دلفریب نشست کے ساتھ نیم عریاں بیٹھی ہے - سر پر ایک شمع اُٹھا رکھی ہے - خوب صورت اور نازک بازو اور سینے کا اُبھار دوسروں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی غمازی کرتے تھے - عورت چراغ تلے اندھیرا کی مثال پیش کرتی تھی - بنیادی خیال ڈاکٹر اقبال کے اس شعر سے متعلق تھا جس میں جھوٹی شہرت حاصل کرنے کے نظریے کو محققانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے :

جینا وہ کیا جو ہو نفسِ غیر پر مدار
شہرت کی زندگی کا بھروسہ بھی چھوڑ دے

یہ تصویر ہندوستان کی مختلف نمائشوں میں پیش ہوئی تھی جس پر تنقید اور توصیف بھی ہوئی - ایوارڈ اور انعامات بھی حاصل ہوئے - یہ تصویر ''موڈرن ریویو'' اور ہندی رسائل میں بھی شائع ہو چکی ہے - اس کی متعدد نقلیں بنائی گئی ہیں - حال ہی میں اس تصویر کو ''عملِ چغتائی'' (ڈاکٹر اقبال کے کلام کے مصوّر ایڈیشن) میں نئے طور پر تکمیل دے کر شائع کیا گیا ہے اور یہ اس کی آخری تکمیل شدہ صورت ہے -

پنجاب کی دیہاتی زندگی اور رومانی داستانوں کی طرف جب میری افتاد طبع کا رجوع ہوا ہے تو میری تخلیقی قوتوں اور فن کارانہ صلاحیتوں کے کئی گوشے روشن ہوئے ہیں - ان موضوعات پر میں نے ناقابلِ فراموش اور لاجواب تصویریں بنائی ہیں - میں پنجابی رومانی داستانوں اور واقعات سے متاثر ہی نہیں ، ان سے میرے ماضی اور روایات کا گہرا رشتہ بھی تھا - اس دور کی تصویریں میرے فن کی نشو و نما اور افتادِ طبع کی نشان دہی کرتی ہیں - اس دور کی ہیر اور رانجھے کی ایک تصویر موضوع کے اعتبار

سے نہایت شہرت سے دوچار ہوئی تھی ۔ تصویر کا موضوع یہ تھا کہ رانجھا تخت ہزارہ سے چل کر جھنگ سیال پہنچ جاتا ہے اور سب سے پہلے اس کا واسطہ لڈن ملاح سے پڑتا ہے جو دریائے چناب کے کنارے اس کشتی کا محافظ ہے جس پر ہیر نے سیر و تفریح کی خاطر خوب صورت سیج سجا رکھی ہے ۔ رانجھا بغیر کسی ڈر اور خوف کے اس پر سو جاتا ہے ۔ جب ہیر آتی ہے اور اس کو معلوم ہوتا ہے کہ کوئی گستاخ راہ گیر جرأت کر کے سیج پر سو گیا ہے تو غیظ و غضب میں ہمجولیوں کو سہارا دے کر بلند کرنے کو کہتی ہے تاکہ اس گستاخ کو اپنی آنکھوں سے دیکھ سکے ۔ ہمجولیاں جب ہیر کو بلند کرتی ہیں تو سیج پر سوئے ہوئے رانجھے اور ہیر کی نگاہیں پہلی بار ایک دوسرے سے چار ہوتی ہیں ۔ وہ شعلہ عشق اور محبت کا ، جو دونوں کو یک جان دو قالب کرتا ہے اور جس سے ان کی محبت و اُلفت کا آغاز ہوتا ہے ، دوسروں کو دیکھنا نصیب نہیں ہوتا ۔ اس غیر فانی لمحے کو تصویر کی استخواں بندی اور رنگ آمیزی میں پورے طور پر سمو دیا گیا تھا ۔ یہ تصویر آج بھی مجھے جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے ۔ پنجابی موضوعات کے سلسلے میں سوہنی مہینوال ، مرزا صاحباں ، سسی پنوں وغیرہ کی تصویریں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔ ان میں ایسی تصویریں بھی ہیں جن کو میں نے کسی قیمت پر بھی اپنے سے جدا کرنا مناسب نہیں سمجھا ۔ خاص طور پر سوہنی کی وہ تصویر جب وہ مٹی کا کچا گھڑا اُٹھائے جھاڑیوں میں سے نکل کر ڈھلوان پر سے دریا کی طرف جا رہی ہے ۔ سسی پنوں کی وہ تصویر جب پنوں کو زبردستی جدا کیا جا رہا ہے ۔ مرزا صاحباں کی وہ تصویر جب مرزا داناباد کو جاتے ہوئے "جنڈ کے درخت کے نیچے سو جاتا ہے ۔ ان تصاویر کے علاوہ وارث شاہ ، بلھے شاہ ، شاہ حسین اور پنجابی سورماؤں ، بہادروں اور پنجابی مٹیاروں کو بھی تصاویر کے جامے میں ڈھالا ہے ۔ پنجابی موضوعات پر میں نے بے شمار غیرفانی تصویریں بنائی ہیں ۔ اپنے شکار کے شوق میں پنجاب کے علاقے میں گیا ہوں اور پانچ دریاؤں کی سرزمین سے مجھے قدرتی لگاؤ ہے ۔

یہاں کے جوان اور پیر ، حسین اور خوب صورت عورتوں اور مردوں کے کرداروں کو دیکھا ہے ۔ اور پھر اپنا خمیر اسی مٹی سے ابھرا ہے اور مجھے خود پنجابی ہونے کا فخر حاصل ہے ۔

اس دور میں ایک آرٹسٹ کی حیثیت سے میں نے ہندو دیومالا پر بھی بے شمار تصاویر بنائی ہیں ۔ اس صنف کی تصویریں بنانے سے مجھے خود بھی اپنا امتحان مقصود تھا ۔ یہ موضوع بنگال اسکول کا طرۂ امتیاز اور ان کی مصوری کی اساس تھا ۔ میں نے ان سے ہٹ کر اپنی سوجھ بوجھ اور طرز نگارش کو پیش کیا ہے ۔ رادھا کرشنا ، رام اور لچھمن ، وشوا مترا ، تلسی داس ، ودیا پتی ، شو اور پاربتی ، مہاتما بدھ اور امباپالی پر جو تصاویر میں نے بنائی ہیں وہ بنگال اسکول سے قطعی الگ اور مختلف ہیں ۔ ان میں نئی حلاوت ، نزاکت اور جمالیت پائی جاتی ہے ۔ رنگوں اور خطوں کا کیا ذکر ہے ۔ میری ان تصویروں میں خد و خال ، لباس ، پیکر اور استخوان بندی میں بھی میری انفرادیت نمایاں ہے ۔ ان میں دنیا کی بے ثباتی ، قنوطیت اور یاسیت ، حزن و ملال ، پژمردگی اور افسردگی کی بجائے ایک زندگی ، تازگی اور توانائی موجود ہے ۔ میری ان تصویروں کو خود ہندو نقادوں اور مبصروں نے بڑھ چڑھ کر پسند کیا اور داد دی ہے ۔ ارجن کی ایک تصویر جو ''فاتح ارجنا'' کے نام سے بنائی ہے ، آج بھی میرے مجموعے میں موجود ہے ۔ یہ تصویر تمام ہندوستان کی نمائشوں میں دلچسپی اور پسندیدگی سے دیکھی جا چکی ہے ۔ انعامات اور گولڈمیڈل حاصل کر چکی ہے ۔ شجاعانہ تنومندی ، جرأت اور مردانگی ، شجاعت اور جانبازی ، جو ایک شجاع اور بہادر کے اوصاف ہیں ، یہ تصویر ان تمام کی حامل ہے ۔ مہارانی بڑودہ ، مہارانی کوچ بہار ، مہاراجہ میسور ، گوالیار ، پٹیالہ اور دیگر ہندو والیان ریاست نے بغیر کسی مذہبی تعصب اور خیال کے میری سرپرستی اور ہنر پروری میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ۔ مہارانی کوچ بہار ، مہاراجہ میسور ، ٹراونکور اور مہاراجہ پٹیالہ کے ہاں میرے آرٹ کی الگ آرٹ گیلریاں مخصوص ہیں ۔

جب میں نے خلیفہ ہارون الرشید ، زبیدہ خاتون ، اسحاق موصلی ، البرمکی ، فردوسی ، خیام ، مولانا روم ، سعدی اور حافظ ، سلطان محمود غزنوی اور ایاز ، جنرل طارق اور سلطان شہید ٹیپو اور دیگر مشاہیرِ اسلام کے کرداروں کو تصاویر کے قالب میں ڈھالا ہے تو خود بھی ایک اطمینان اور خوشی محسوس کی ہے ۔ اور یہ احساس اور اعتماد پیدا ہوا ہے کہ میرے رنگوں اور خطوط نے ان کرداروں کی نمایندگی کرکے اپنے معاشرے کی بلاشبہ ایک خدمت انجام دی ہے ۔ یہی وہ دور ہے جب میرے فن کو عروج حاصل ہوا ، میں فن کے اعلیٰ معیار تک پہنچا اور اسی کی تحریک سے میں عمر خیام کی رباعیات اور غالب کے اشعار کو مصوّر کرنے پر مجبور ہوا ۔ بعض کا خیال ہے کہ میں غالب کے اشعار کو پہلے رنگوں کا جامہ پہنانے پر مجبور ہوا ہوں ۔ غالب کے اشعار کی تصویر کشی ایک ضمنی انتخاب تھا جو وقت پر تصویروں کی صورت میں ڈھل گیا تھا ورنہ ابتدا ہی سے اسلامی اقدار ، کردار ، واقعات اور رجحانات میرے پیش نظر تھے اور میری تصویروں کے خاص موضوع تھے ۔ عمرخیام کی رباعیات پر میں نے ابتدا میں بھی تصاویر بنائی تھیں ، اس لیے کہ اس زمانے میں بنگال اسکول نے بھی اس موضوع پر طبع آزمائی شروع کر رکھی تھی ۔ مگر عمرخیام کی تصاویر کا جو معیار میرے پیش نظر تھا ، وہ کچھ اور ہی تھا ۔ میری عمر خیام کی تصویریں محض جذبات کی ترجمانی نہیں کرتیں ، ان میں اسلامی رجحانات اور آن مشرق خیالات کو بھی تکمیل دی گئی ہے جو برسوں سے میرے اندر پرورش پا رہے تھے ۔ ان کے خد و خال مختلف شکل و صورت سے مختلف اوقات پر رونما ہوتے رہتے تھے ۔ میں نے نئی قدروں ، فنی شعور اور تخلیقی قوتوں کو عمرخیام کی تصویروں کے ذریعے اجاگر کیا ہے ۔ اس تہذیب و تمدن ، روایات اور آہنگ کو جنم دیا ہے جو ہماری ثقافت کا حصہ ہیں ۔

عمرخیام نے اپنی شاعری اور فلسفے کے ذریعے حال اور مستقبل ، شراب اور دنیا کی بےثباتی کو ایک عجیب رنگ میں پیش کیا ہے ۔ اس

کی رباعیات میں مجھے ایک ناقابلِ فراموش تہذیب اور زندگی کا تصوّر دکھائی دیتا ہے جو فراعنۂ مصر کے جذبات اور خواہشات سے دوچار ہے۔ اس کے ہاں غلاموں اور آقاؤں کا ذکر موجود نہیں لیکن استبداد، خودداری اور انسانی اقدار کا ایسا رشتہ موجود ہے جو زندگی اور زندگی کے تقاضوں سے ہم کنار ہے۔

شبیہ نگاری اور صورت گری کو میرے فن سے ایک خاص نسبت ہے۔ اس سے پیشتر اسلامی فن‌کاری میں اس صنف کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ مجھے اپنے تاریخی کرداروں نے اس قدر متاثر کیا اور میرے تاثرات اور شعور کو اس قدر جھنجوڑا کہ میں ان کو تصویری قالب میں ڈھالنے سے کسی طور بھی چھٹکارا حاصل نہیں کر سکا۔ اس سلسلے میں شہنشاہ بابر، اکبرِ اعظم، جہانگیر، شاہ جہان، اورنگ زیب، خلیفہ ہارون الرشید، سلطان ٹیپو، سلطان محمود، جنرل طارق، اسحاق موصلی، زبیدہ خاتون، نورجہاں، جہاں آرا اور زیب النسا وغیرہ کے کردار قابلِ ذکر ہیں۔

میری تکنیک، رنگ آمیزی، استخواں بندی اور ڈرائنگ سب کچھ میرا اپنا ہے۔ اس میں انفرادیت اور پختگی پیدا کرنے پر میں نے اپنی عمر کا تمام حصہ صرف کیا ہے۔ میری تصاویر پختگی اور دیرپائی کے اعتبار سے مغربی شاہکاروں کے دوش بدوش رکھی جا سکتی ہیں۔ خوب صورتی، ترو تازگی اور نزاکت کے باعث وہ صدیوں قائم رہیں گی۔ وہ آبی رنگوں میں بنائی گئی ہیں اور اسی میں ان کی خوبی ہے۔ آبی رنگوں کی تکنیک ہی مشرق میں ہمیشہ ذریعۂ اظہار رہی ہے اور آج صدیاں گزر جانے اور دنیا کے نشیب و فراز اور انقلابات کے باوجود ان میں سرِمو فرق نہیں آیا۔ آبی رنگوں میں بنی ہوئی یہ تصاویر مغربی مصوّروں کی تیل کے رنگوں میں بنائی ہوئی تصاویر کے ساتھ موجود ہیں مگر موسموں کے سرد و گرم اور آب و ہوا کا مقابلہ کرنے میں وہ کسی صورت ان سے پیچھے نہیں ہیں۔

میری تصویروں کو دیکھ کر اور میری تکنیک سے متعلق یہ کہہ کر آگے بڑھ جانا کہ Wash کی تکنیک استعمال کی گئی ہے، تنگ نظری اور

بے خبری کا اظہار ہے۔ ان کو سطحی نظر سے دیکھنے والوں کو معلوم ہونا چاہیے کہ یہ Wash تکنیک میری اپنی پیدا کردہ ہے۔ یہ کہیں سے مستعار نہیں لی گئی۔ اس میں خوب صورتی اور دیرپائی اور پختگی پیدا کرنے میں میں نے دن رات خون پانی ایک کیا ہے۔ سینکڑوں چیزوں اور باتوں کو آزمایا ہے تب جا کر کہیں یہ بات پیدا ہوئی ہے۔ میری اس تکنیک کے باعث لوگوں کو میرے رنگوں کی چمک دمک، خوب صورتی اور انفرادیت کو دیکھ کر یہ کہنے کا موقع ملا ہے کہ میں یہ رنگ کسی خاص چیز یا کسی خاص طریقے سے بناتا ہوں۔ یہ حقیقت ہے کہ میں ولایتی رنگ اور ولایتی کاغذ ہی استعمال کرتا ہوں مگر ان میں چمک اور خوب صورتی اور انفرادیت میں میری اس تکنیک کو بڑا دخل ہے جو میری اپنی پیدا کردہ ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ میری تصویر کو اگر عرصۂ دراز تک پانی میں رکھا جائے اور عرصۂ دراز کے بعد نکالا جائے تو اس کی وہی خوب صورتی اور چمک دمک اور پختگی اور انفرادیت جوں کی توں موجود ہوگی جو پانی میں ڈالنے سے پیشتر تھی۔ میں پھر اس بات کو دہراتا ہوں کہ جو لوگ میری تصویر کو دیکھ کر اور Wash کی تکنیک کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں، وہ دراصل اپنی تنگ نظری اور جہالت کے باعث تصویر کو ایک دیدہ ور کی نظر سے دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ صرف میری تصاویر ہی نہیں بلکہ تمام مشرقی تصویریں ایک دو منٹ نہیں بلکہ دنوں اور مہینوں مطالعہ کرنے کا تقاضا کرتی ہیں۔ تصویریں دیکھنے کا طور و طریق ان مطالعہ نگاروں سے سیکھنا چاہیے جو یورپ کے عجائب گھروں میں ایک ایک تصویر کے سامنے کئی کئی دن اور کئی کئی مہینے کھڑے رہتے ہیں۔ اس بات کا اندازہ کرنا مشکل ہے کہ لوگ لینارڈو کی مونالیزا، ریمبارنٹ، ڈیورر اور رفائیل کی تصاویر کو مطالعہ کرنے کی غرض سے کتنے دن، مہینے اور سال گزار دیتے ہیں۔ یہ ہماری کم نظری اور کم فہمی ہی کا نتیجہ ہے کہ کسی نمائش کے افتتاح کے دوسرے دن ہی نمائش ہال میں نہ بندہ اور نہ بندے کا سایہ دکھائی دیتا ہے۔ لنڈن کی رائل اکیڈمی میں

اور پیرس (فرانس) میں نمائش کے افتتاح کے بعد مہینوں تک لوگوں کا تانتا لگا رہتا ہے اور پھر بھی ہزاروں مشتاقِ دید تصویریں دیکھنے سے محروم رہ جاتے ہیں - جب بھی کوئی مجھ سے ملتا ہے تو میں اس سے کہتا ہوں کہ تصویریں دیکھا کرو - یہاں تو لوگ اپنی فوٹو یا کپڑے کے تھان پر لگی ہوئی عورتوں کی تصاویر کو دیکھنے کے عادی ہیں - میں نے بڑے بڑے نقادوں اور تصویریں دیکھنے والوں کو آرٹ کے شاہکاروں کو دیکھ کر یہ کہتے سنا ہے کہ فوٹو بہت اچھی بنی ہے -

ایک موقع پر ایک مغربی نقاد اور مبصّر نے میری تصویریں دیکھتے ہوئے میرے جذبات کا اندازہ لگانے کی غرض سے محبت اور خلوص سے سوال کیا تھا کہ آپ کی اولاد کس قدر ہے ؟ اُس وقت ایک بہت بڑی تعداد میری تصویروں کی اس کے سامنے پڑی تھی - میں نے ان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا ''یہی میری اولاد ہیں اور یہ وہ اولاد ہے جسے کبھی فنا نہیں -'' آج بھی میری تصویریں ہی میری اولاد ہیں کیونکہ مادی اولاد کبھی نالائق بھی ہو سکتی ہے مگر ایسی اولاد کبھی نالائق نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کو فنا ہے - اس لیے کہ یہ اولاد کبھی راہ سے بے راہ نہیں ہوتی اور اپنے آبا و اجداد کی نیک نامی اور اچھائی کی ہمیشہ یاد دلاتی رہتی ہے -

آرٹسٹ اور شاعر کا قومی سیاست سے رشتہ نہ بھی ہو لیکن قوموں کی معاشرت اور قومی زندگی میں ان کا ایک کردار ضرور ہوتا ہے - میں اپنی دانست میں ایک قوم اور ایک فرد ہوں اس لیے ان رشتوں اور تعلقات سے علیحدگی اختیار نہیں کر سکتا جن سے میرا ابدی اور ازلی رشتہ ہے ، جن میں میں نے پرورش پائی اور پروان چڑھا ہوں - میں اپنی زندگی میں اپنے دوستوں اور مداحوں کے خلوص اور محبت سے انتہائی طور پر منسلک رہا ہوں - یہاں مختلف قومیں اور ملتیں آباد ہیں - میں اپنے زمانے اور وقت سے ، اپنے فرائض اور ذمہ داری سے فرار اختیار نہیں کر سکتا -

میری تصویریں جن میں مغل ، ایرانی ، ہندو ، پنجابی ، کشمیری ، اور برہمن سب شامل ہیں ان کو دیکھ کر ایک مغربی نقاد نے کہا تھا کہ

لئے موضوع اور اختراعات کو تصویری قالب میں ڈھالنا ایک ذہین اور چابک دست مصوّر ہی کا کام ہے ۔ ایک کامل مصوّر کی تکنیک اور صلاحیتوں کا تقاضا ہے کہ وہ تعصبات سے بالاتر اور سیاسی اُلجھنوں سے الگ تھلگ ہوکر اپنے فن کی نمایندگی کرے ۔ یہی اس کا مقدس فرض اس کو دائمی زندگی عطا کرنے میں مددگار اور معاون ہوتا ہے ۔

جدید بنگال اسکول جس کی بنیاد قنوطیت ، یاسیت اور ہستی کی نفی پر استوار ہوئی تھی ، اس میں کوئی فن کار ایسا نظر نہیں آتا جو ایرانی اور مغل مصوّری کی روایات اور طرزِ نگارش کی طرف اس تحریک کا رخ موڑ دیتا ۔ جدید ہندوستانی مصوّری در اصل غاروں اور مندروں کی دیواری مصوّری کا ردعمل ہے جو حزن و یاس ، افسردگی اور پژمردگی کا مرقع ہے ۔ یہ زندگی اور ثباتِ ہستی کا تصوّر پیش نہیں کرتی ۔ میری تکنیک اور طرزِ نگارش جو نئے انداز سے اُبھری تھی ، دیکھتے ہی دیکھتے ہر مذہب و ملت اور دوست و دشمن کی پسندیدہ بن گئی تھی ۔ یہاں تک کہ بنگال اسکول کے نیتاؤں کو خود بھی اس کا اعتراف کرنا پڑا ۔ باوجود اس قدر پسندیدگی اور اعتراف کے میں نے اپنے آپ کو کسی غلط روش اور خوش فہمی کا شکار نہیں ہونے دیا اور اپنے مشن اور خیالات کو لے کر آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ۔ میں اپنے نصب العین سے بھٹک نہیں گیا اور اپنے تاثرات ، جذبات اور رجحانات کے اظہار پر ہمیشہ ایک نئے عزم اور انہاک کے ساتھ گام زن رہا ۔ وہ فرائض اور ذمہ داریاں جو ایک حقیقی فن کار کی حیثیت سے مجھ پر عائد ہوتی ہیں ، میں نے ان کو نبھانے ، ان پر پورا اُترنے اور ان کو پروان چڑھانے میں کسی قسم کی کوتاہی نہیں کی ۔

میری تصویروں نے معاشرے میں کسی کو بھی بدراہ نہیں کیا ۔ لوگوں میں ذوقِ نظر ، سوجھ بوجھ ، نفاست ، نزاکت اور جمالیات سے محظوظ ہونے کی صلاحیتیں پیدا کی ہیں ۔ میری طرز نے ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کی ہے ۔ میرا آرٹ ''چغتائی آرٹ'' کے نام سے پہچانا اور یاد کیا جاتا ہے اور وہ ہمیشہ اسی نام سے پہچانا جائے گا ۔ میری تصاویر

سے عورتوں کی چال ڈھال ، لباس اور بناؤ سنگھار میں ایک نفاست اور نزاکت پیدا ہوئی ہے - جب کوئی عورت میری کسی تصویر کی مانند بناؤ سنگھار کر کے اسی وضع قطع اور لباس میں کسی محفل میں آتی ہے تو اس کو ''چغتائی آرٹ'' سے منسوب کیا جاتا ہے -

Inspirat'on حاصل کرنے کی غرض سے نہ تو میں نے سگریٹ کی ڈبیاں پھونکی ہیں اور نہ شراب کی بوتلیں خالی کی ہیں - ویسے بھی میں سگریٹ پیتا ہوں نہ شراب - جب مجھے میرا Inspiration مجبور کرتا ہے اور جب میری طبیعت میں روانی پائی جاتی ہے تو مجھے مجبوراً پنسل اور کاغذ لے کر بیٹھنا پڑتا ہے ، اور پھر اس وجدان اور عرفان کا سمندر جو میرے اندر موجزن ہوتا ہے ، تھمنے کا نام نہیں لیتا - ایک ہی نشست میں بیسیوں کاغذ مختلف موضوعات اور مضامین پر تصاویر کی صورت اختیار کرتے جاتے ہیں - قدرت کی عطا کردہ نعمت کی بنا پر مجھے اپنی ڈرائنگ پر اس قدر قدرت حاصل ہے کہ بغیر زبر استعمال کیے بے شمار تصاویر بنتی جاتی ہیں - میری کامیابی کا راز ہی میری ڈرائنگ پر قدرت حاصل ہونے پر ہے - میں نے ڈرائنگ پر قدرت حاصل کرنے میں شب و روز اس قدر محنت کی ہے کہ کوئی اس کا اندازہ ہی نہیں کر سکتا —— رنگوں میں کمال پیدا کرنا اور ان میں خوب صورتی پیدا کرنا بعد کی بات ہے - میں نے ڈرائنگ میں کمال پیدا کرنے میں کسی ماڈل یا آسانی کا سہارا نہیں لیا ، کسی قسم کا فرار یا فراڈ کرنے کی کوشش نہیں کی - یورپین مصوروں کی ڈرائنگ اور مشقوں کی بھی نقل یا تقلید کرنے کو مشعلِ راہ نہیں بنایا - میرا دعویٰ ہے کہ میری ڈرائنگ کو پورے ایشیا کے بڑے سے بڑے آرٹسٹ کی ڈرائنگ کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے - میری ڈرائنگ کو دیکھ کر ہی کسی یورپین نقاد نے کہا تھا کہ یورپین طلبا اور طالبات کو چغتائی کی ڈرائنگ سے سبق حاصل کرنا چاہیے -

جیسا کہ میں نے بیان کیا ہے ، میری تصویریں پبلک میں سب سے پہلے ۱۹۲۰ء میں پنجاب فائن آرٹ سوسائٹی کی نمائش کے ذریعے پیش ہوئی

تھیں ۔ اسی نمائش میں جدید بنگال اسکول کے مصوروں ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور اور اس کے شاگردوں کی تصاویر بھی پہلی بار پیش ہوئی تھیں ۔ بنگال اسکول کی تصاویر لاہور عجائب گھر کے لیے کافی تعداد میں خریدی گئی تھیں ۔ پھر بھی میری تصویریں سب سے زیادہ فروخت ہوئی تھیں ۔ یہ تصاویر مہاراجہ پٹیالہ ، مہاراجہ کپورتھلہ ، مہاراجہ نابھہ ، لالہ ہرکشن لال اور دیگر ہندوستانی اور یوروپین لوگوں نے خرید کی تھیں ۔ نواب صاحب بہاول پور مرحوم نے میری حوصلہ افزائی میں سب سے زیادہ اور بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا ۔ یہ حقیقت ہے کہ اس نمائش کی کامیابی کے باعث میرے آرٹ کرنے کی لگن اور کوشش میں بہت زیادہ تیزی سے اضافہ ہوا تھا ۔ اس زمانے میں ہندوستان کے دوسرے شہروں کلکتہ ، بمبئی ، مدراس اور شملہ وغیرہ میں بھی سال بھر میں ضرور ایک آدھ نمائش منعقد ہوا کرتی تھی ۔ اب میں نے بھی ان نمائشوں میں باقاعدہ طور پر حصہ لینا شروع کر دیا تھا ۔ جیسا کہ میں نے بیان کیا ہے ، میری تصویروں کے موضوع بنگال اسکول کی تصویروں سے مختلف ہوا کرتے تھے ۔ میں نے ہی ابتدا میں شعرا کے اشعار کو تصویروں کے قالب میں ڈھالا ہے ۔ ۲۸ - ۱۹۲۷ع میں میں نے ''مرقع چغتائی'' ''دیوان غالب'' کا مصور ایڈیشن شایع کیا ہے ۔ لوگوں کی رائے ہے کہ ''مرقع چغتائی'' کی تصاویر کئی لحاظ سے غالب کے اشعار پر سبقت رکھتی ہیں ۔ مثال کے طور پر ''رو میں ہے رخش عمر'' ، ''دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو'' ، ''اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے'' ، ''شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد'' اور ''رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے'' والی تصاویر لوگوں کی خاص توجہ کا مرکز بنی ہیں اور وہ آج بھی محفلوں میں موضوع سخن ہیں ۔ ''مرقع چغتائی'' کے بعد میں نے غالب ہی کے اشعار کو ''نقش چغتائی'' کی صورت میں پیش کیا ہے ۔ اس کی اشاعت کے لیے ایک نئی طرز طباعت فوٹوگریویو کو پہلی بار ہندوستان میں کسی اُردو کتاب کے لیے استعمال کیا گیا تھا ۔ میری ان دونوں کتابوں کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی ہے ۔ دنیا کی ہر لائبریری

اور عجائب گھر میں یہ کتابیں موجود ہیں اور آج تک ان کے کئی ایڈیشن شایع ہو چکے ہیں۔

جس زمانے میں "مرقعِ چغتائی" کی تصاویر بنائی گئی ہیں، اس زمانے میں عمر خیام، سعدی اور خواجہ حافظ پر بھی بے شمار تصاویر بنائی ہیں۔ "مرقعِ چغتائی" اور "نقشِ چغتائی" کے بعد میں نے پختہ ارادہ کیا تھا کہ علامہ ڈاکٹر اقبال کے کلام کو مصوّر کروں گا۔ اس سے متعلق علامہ کی زندگی میں بھی کئی بار ان سے پروگرام بنانے کا موقع آیا تھا۔ علامہ اقبال اپنے کلام کو زیادہ تر انگریزی میں پیش کرنے کے آرزومند تھے، اس لیے کہ وہ چاہتے تھے کہ ان کا کلام ڈانٹے اور گوئٹے کے مصوّر ایڈیشنوں کے مقابلے میں پیش کیا جا سکے۔ علامہ اپنے کلام کے کسی ترجمے کو قابلِ پذیرائی نہیں سمجھتے تھے اور وہ کسی سے بھی مطمئن نہیں تھے۔ ہمیشہ اس بات کا اظہار کرتے تھے کہ میں اپنے کلام کا ترجمہ خود کروں گا اور پھر تم اس کو مصوّر کرنا۔ موجودہ ترجموں میں سے وہ کسی قدر سردار امراؤ سنگھ کے ترجمے کو اہمیت دیتے تھے اور کہا کرتے تھے کہ وہ کچھ کچھ میری پرواز کے قریب تر اڑنے پایا ہے۔ انتقال کی رات سے پیشتر بھی مجھ سے کہہ رہے تھے کہ مجھے اچھا ہو جانے دو، جاوید نامہ کا میں خود ترجمہ کروں گا اور پھر اس کو مصوّر کرنا۔ پھر دنیا کو معلوم ہوگا کہ میری شاعری اور میری پرواز اور میرا پیغام کیا ہے اور میرے اور ڈانٹے کے خیالات میں کس قدر تفاوت موجود ہے۔

"عملِ چغتائی" (علامہ کے کلام کا مصوّر ایڈیشن) اسی وعدے کا نتیجہ ہے جو میں نے علامہ سے کیا تھا کہ میں آپ کے کلام کو ضرور مصوّر کروں گا۔ علامہ کے کلام کو مصوّر کرنے سے متعلق کئی مواقع آئے تھے، بلکہ ان کے کلام کو لکھوانا بھی شروع کر دیا تھا جو ابھی تک میرے پاس موجود ہے، مگر ہر بار کوئی نہ کوئی شخصیت اقبال کی خودی کی دعوے دار سنگِ راہ بن کر کھڑی ہو جاتی اور مجھے ہر بار اپنے ارادے کو کسی دوسرے موقع کے لیے اٹھا رکھنے پر مجبور ہونا

پڑتا - لیکن میں علامہ کے اشعار کو تصویردار کرنے میں برابر مصروف تھا - موجودہ ایڈیشن میری انھی کاوشوں کا نتیجہ ہے - اس ایڈیشن کی تیاری پر میرے پندرہ بیس سال اور تین لاکھ روپے خرچ ہوئے ہیں - اس سلسلے میں میں نے بڑے سے بڑے اقبالیات پر جان چھڑکنے اور جان نثار کرنے والے کو آزمایا ہے جس کی تفصیل کے لیے ایک الگ مضمون کی ضرورت ہے -

علامہ کے ایڈیشن کے بعد میرا ارادہ عمرخیام کا ایڈیشن شائع کرنے کا ہے - یہ ایڈیشن تصاویر اور رباعیات کے ڈیزائن کے ساتھ مکمل صورت میں موجود ہے - عمر خیام کے لیے میں اپنی تمام عمر کی فنی صلاحیتوں کو بروئے کار لایا ہوں - زمانہ قدیم میں بھی ایشیائی مصوروں نے رباعیات عمر خیام پر تصاویر بنائی تھیں - لیکن موجودہ دور میں لاتعداد یورپین مصوروں نے عمر خیام کو جس طرح مصور کیا ہے ، میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایشیا پر ایک قسم کا قرض ہے - اس قرض کو میں ایشیا میں عمر خیام شائع کرکے ادا کرنا چاہتا ہوں - میری عمر خیام کی اشاعت سے میرے فن اور ایشیائی آرٹ کی صحیح صورت دیکھی جا سکے گی - میرا ایڈیشن ایرانی اور مغل آرٹ کے امتزاج کی صحیح نمایندگی کرے گا - یہ کوشش ، تصاویر اور رباعیات کے ڈیزائن اور طباعت کے اعتبار سے ، ایک قدیم ایرانی مرقع معلوم ہوگی -

میں نے ایرانی ، مغل ، راجپوت ، کشمیری ، پنجابی ، ہندو اور Nude موضوعات پر اس قدر بے شمار تصاویر بنائی ہے کہ ان پر الگ الگ کتابیں شائع ہو سکتی ہیں - میری ڈرائنگ سے متعلق بھی ایک الگ کتاب شائع ہو سکتی ہے اور میرے ایچنگ پر بھی - ایچنگ ایک یورپین تکنیک ہے جو میں نے اپنے سفرِ یورپ کے دوران اپنائی ہے - اس صنف میں کام کرنے والے ماہرین نے میرے ایچنگ کو دیکھ کر میرے کمال کا اعتراف کیا ہے - اور یہ محض میری ڈرائنگ کا کمال ہے ، کیونکہ اس وقت تک کوئی اس صنف میں کامیابی حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ڈرائنگ پر

پوری طرح قدرت نہ رکھتا ہو -

اس وقت تک میری پانچ چھ کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں ''مرقعِ چغتائی''، ''نقشِ چغتائی''، ''چغتائی پینٹنگز''، ''چغتائی کی ہندو تصاویر''، ''عمل چغتائی'' (اقبال کے کلام کا مصوّر ایڈیشن) اور ''کارِ چغتائی'' کے نام شامل ہیں - غالب کے اشعار کا ایک اور مصوّر ایڈیشن بھی شائع کرنے کا ارادہ ہے اور ''چغتائی آرٹ'' کے نام سے انگریزی میں ایک کتاب بھی - ''کار چغتائی'' اور ''چغتائی آرٹ'' ۱۹۴۷ع میں شائع ہو رہی تھیں مگر دوسری جنگ عظیم اور ہندوستان کی تقسیم کی وجہ سے اس ارادے کو ملتوی کرنا پڑا - ''کارِ چغتائی'' دیوان غالب کا تیسرا مصوّر ایڈیشن تصاویر کی رُو سے بالکل تیار موجود ہے - اس میں غالب کے نئے اشعار پر تصاویر بنائی گئی ہیں جو دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں - ہر تصویر پر ایک تفصیلی نوٹ بھی آرٹ کے نقطۂ نگاہ اور فنی خوبیوں کی بنا پر لکھا ہے -

میں نے اس قدر کام کیا ہے - اس قدر تصاویر بنائی ہیں کہ آج تک کسی کو بنانا نصیب نہیں ہوئیں - سینکڑوں فروخت ہو چکی ہیں اور دنیا کی بہترین آرٹ گیلریوں اور عجائب گھروں میں موجود ہیں - میری تصاویر کو ہندوستان میں خاص جگہ اور مقام حاصل ہے - نئی دہلی میں جدید ہندوستانی آرٹ کے میوزیم میں میری تصاویر کو ایک علیحدہ کمرے میں آویزاں کیا گیا ہے - کوچ بہار، ٹراونکور، میسور اور پٹیالہ کے عجائب گھروں میں بھی میری تصاویر کو علیحدہ علیحدہ کمروں میں سجایا گیا ہے - حیدرآباد دکن کے گورنمنٹ عجائب گھر میں میری تصاویر کی ایک بہت بڑی تعداد موجود ہے - حیدرآباد دکن ہی میں حال میں نواب سالار جنگ کے میوزیم میں بھی میری تصاویر کو علیحدہ کمرے میں آویزاں کیا گیا ہے - اس کے علاوہ ہندوستان اور پاکستان کے پرائیویٹ اور ذاتی مجموعوں میں بھی میری تصاویر بڑی تعداد میں پائی جاتی ہیں - میرے اپنے پاس بھی میری نایاب اور بہترین تصاویر کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے - اس ذخیرے میں بیشتر تصاویر ایسی ہیں جن کو ابھی تک کسی نے دیکھا بھی نہیں اور جن

کو کسی وقت اور کسی قیمت پر بھی میں نے اپنے سے جدا کرنا مناسب نہیں سمجھا۔ ان کو اس غرض سے بچا بچا کر رکھا ہے کہ میں اپنی تخلیقات کا ایک میوزیم قائم کرنا چاہتا ہوں جس میں اپنی ان تصاویر کے علاوہ ایرانی ، مغل اور راجپوت مصوّروں کی تصاویر کو بھی آویزاں کرنے کا ارادہ ہے۔ میرے قدیم تصاویر اور قدیم خطاطی کے اس مجموعے کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ میرے پاس سولھویں اور سترھویں صدی کے یورپین مصوّروں کی ایچنگ اور انگریونگ کا بھی ایک نایاب ذخیرہ موجود ہے جس میں ڈیورر ، ریمبارنٹ ، رابن اور بائیر جیسے عظیم مصوّروں کے شاہکار شامل ہیں۔ اس کے علاوہ قدیم جاپانی Woodcuts بھی ہیں جن میں یکشائی اور اوتامارو جیسے جلیل القدر فنکار شامل ہیں۔

• • •

ڈاکٹر محمد عبداللہ چغتائی

۱۹

عبدالرحمن چغتائی

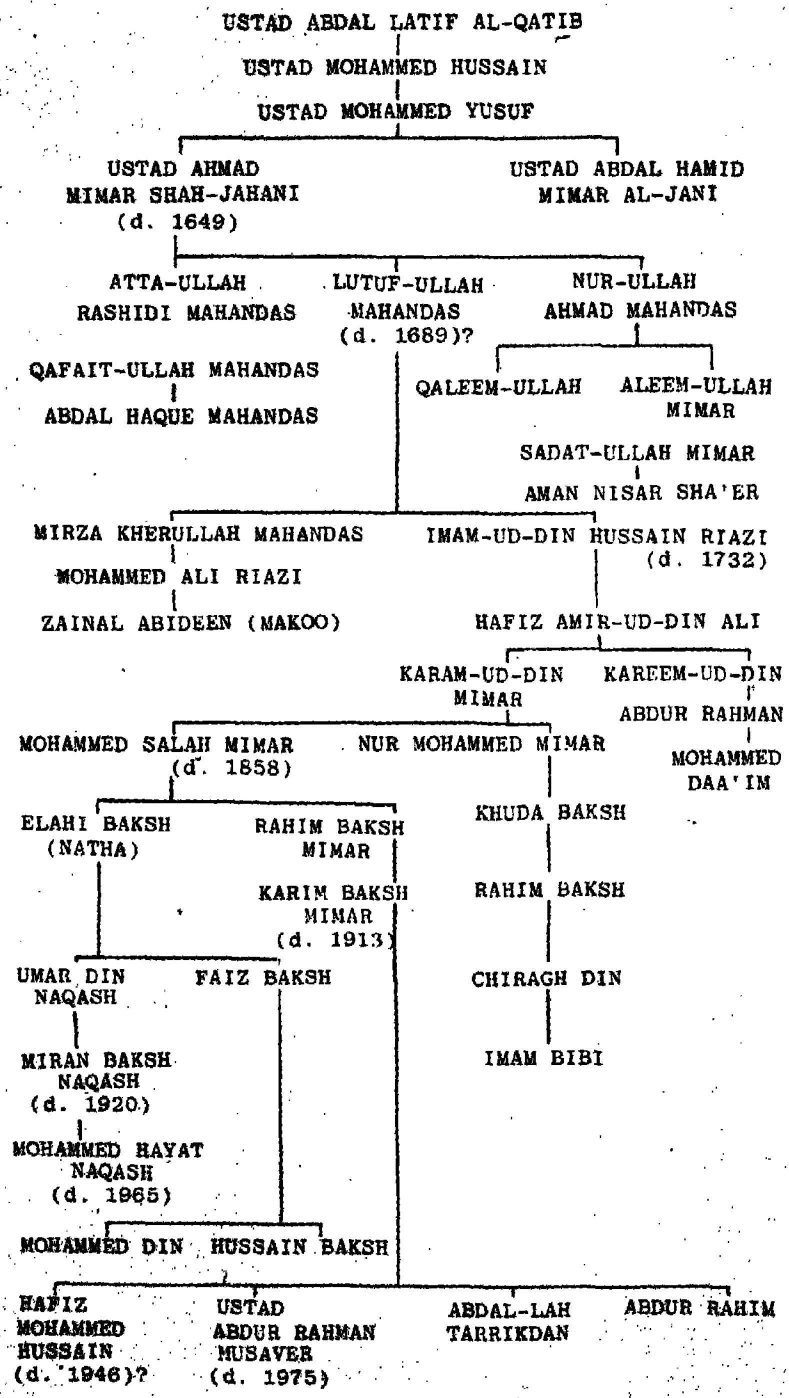
میں مرحوم عبدالرحمٰن چغتائی کا حقیقی برادر اصغر ہوں ۔ میں لاہور میں ۲۳ نومبر ۱۸۹۶ع کو محلہ چابک سواراں میں پیدا ہوا تھا ۔ میری یہی تاریخ پیدائش میرے میٹرک کے سرٹیفکیٹ پر درج ہے اور یہی صحیح ہے ۔ ہماری والدہ مرحومہ (متوفی ۱۹۱۵ع) کہا کرتی تھیں کہ ''عبدالرحمٰن تجھ سے قریباً سوا دو سال بڑا ہے ۔''

عبدالرحمٰن چغتائی کا خاندان :

ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہاں عبدالرحمٰن چغتائی کے خاندان کا مختصر ذکر کر دیا جائے ۔ خاندان کے بعض افراد کا ذکر ہمارے گھر کے مختلف نوعیت کے برتنوں پر کندہ عبارات سے بھی ملتا ہے ۔ ایک برتن پر ''کریم بخش ولد رحیم بخش'' لکھا ہے جس سے عبدالرحمٰن کی ولدیت طے ہو جاتی ہے ، یعنی ''عبدالرحمٰن بن کریم بخش بن رحیم بخش'' ۔ ہمارے خاندان کی ملکیت بعض پرانی دستاویزات سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے ۔

۱۹۲۴ع کے آغاز میں ، میں نے سالنامہ ''کارواں'' میں ایک مضمون

THE LINEAGE TREE OF ABDUR RAHMAN CHUGHTAI



بعنوان ''معارِ تاج'' لکھا تھا ۔ اس میں تفصیل کے ساتھ عہدِ شاہ جہانی کے احمد معمار کے بارے میں بیان کیا گیا تھا ۔ اسی مضمون کی بنیاد پر میں نے ایک مختصر رسالہ بعنوان ''احمد معمار لاہوری'' ۱۹۵۶ع میں بھی شائع کیا تھا جس میں میں نے بعض احباب کے بیانات کی روشنی میں یہ بات واضح کر دی تھی کہ رحیم بخش ، سکھ عہد کے خاتمے پر لاہور کا ایک مشہور معمار تھا ۔ اس کا ثبوت راجہ دینا ناتھ کی دستاویزات سے بھی ملتا ہے جو آج بھی گورمنٹ پنجاب کے ریکارڈ آفس میں محفوظ ہیں ۔

ایک زبانی روایت کے توسط سے مجھے یہ بھی معلوم ہوا کہ رحیم بخش کے والد محمد صلاح عہدِ شاہجہانی کے مشہور معمار ـــــ احمد معمار ـــــ کے خاندان سے تھے ۔ ان سب تفصیلات کو میں نے ''معمارِ تاج'' کے علاوہ اپنے ایک انگریزی مضمون ''ایک خاندان مغل معماراں'' میں بھی بیان کیا ہے جو سہ ماہی ''اسلامک کلچر'' حیدر آباد دکن میں اپریل ۱۹۳۷ع میں شائع ہوا تھا ۔ احمد معمار اور اس کے خاندان کے بارے میں تفصیلات کا کچھ حصہ ، پیرس یونیورسٹی میں میرے مقالے ''تاج محل آگرہ'' میں بھی مل سکتا ہے جو فرنچ زبان میں ہے اور بلجیئم سے شائع ہو چکا ہے ۔

ابتدائی ایام :

ابتدا میں والد نے عبدالرحمٰن کو لسوڑھیاں والی مسجد ، نزد خضری محلہ ، میں قرآن پاک کی تعلیم کے لیے بھیجا تھا ۔ یہاں اہلِ حدیث حضرات کے بچوں کو قرآن کریم پڑھانے کا بندوبست تھا اور ہمارے والدِ مرحوم مستری کریم بخش (متوفی ۱۹۱۳ع) بھی مسلکِ اہلِ حدیث کو عزیز رکھتے تھے ۔ مگر عبدالرحمٰن جلد ہی وہاں سے بیزار ہو کر ایک اور بھی مدرسے واقع حویلی کابلی مل میں داخل ہو گیا جہاں کئی سو طالب علم قرآن پاک پڑھتے تھے ۔ مجھے یہ تمام واقعات اس وجہ سے معلوم ہیں کہ مجھے بھی والد صاحب نے ابتدا سے ہی حافظ عبداللہ کے سپرد کر دیا تھا جو ہمارے مکان واقع محلہ چابک سواراں میں ایک مسجد میں قرآن پاک

پڑھاتے تھے - یہیں سے قرآن پاک کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد میں ۱۹۰۳ء میں ٹیکنیکل ریلوے سکول (نزد ریلوے سٹیشن لاہور) میں داخل ہوا جہاں عبدالرحمٰن مجھ سے پہلے داخل ہو چکا تھا -

ریلوے ٹیکنیکل سکول میں عبدالرحمٰن نے ساتویں جماعت تک تعلیم حاصل کی مگر پھر وہ اسی جماعت میں ہیڈ ماسٹر لالہ مدن گوپال سے ناراض ہو کر واپس آ گیا اور والد کی اجازت کے بغیر سندھ میں اپنے عزیزوں کے ہاں چلا گیا ، جہاں سے اُسے ہمارے ایک قریبی عزیز ماسٹر ضیاء الدین چغتائی زبردستی لاہور لائے تھے - میں اُسی زمانے میں (مارچ ۱۹۱۱ء) مڈل کا امتحان دینے کے لیے باقاعدہ طور پر سکول سے محکمۂ امتحان کے لیے بھیجا گیا تھا لہٰذا عبدالرحمٰن کو بھی پرائیویٹ طور پر اس امتحان میں داخلہ دلوایا گیا - چنانچہ ہم دونوں نے محکمۂ تعلیم کا یہ امتحان ۱۹۱۱ء میں ایک ہی وقت میں پاس کیا - میں اس سے مجموعی حیثیت سے بہتر تھا -

اس سے کچھ عرصہ پیشتر ہمارے والدِ مرحوم کے ایک شاگرد مولا بخش نے عبدالرحمٰن کو رنگوں کا ایک بکس بازار سے لا کر دیا تھا - عبدالرحمٰن نے مولا بخش کو خوش کرنے کے لیے چند ہی روز میں محلے کی مسجد کے مینار کی تصویر ان رنگوں سے بنائی اور والد کو دکھائی جس سے ہم سب بہت خوش ہوئے - پھر جب میں نے (اکتوبر ۱۹۱۱ء میں) میو سکول آف آرٹ لاہور میں ڈرائنگ اور بڑھئی کے شعبے میں داخلہ لیا تو اس نے بھی والد کے حسبِ منشا اس سکول میں ڈرائنگ کے شعبے میں داخلہ لے لیا - چنانچہ ۱۹۱۴ء میں عبدالرحمٰن نے یہ امتحان نہایت خوبی و امتیاز سے پاس کیا اور تمام پنجاب میں دوم رہا - اس کے ساتھیوں میں دو طالب علم پرتاپو رام اور سکھیا رام بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں - سکھیا رام لدھیانے کا باشندہ تھا جو اول رہا تھا اور پرتاپو رام کانگڑہ پہاڑ کا رہنے والا تھا جو غالباً اس کے برابر یا پھر دوسرے نمبر پر تھا - وہ عبدالرحمٰن کا پرانا ہم جماعت بھی تھا -

عبدالرحمٰن کی پہلی شادی اکتوبر ۱۹۱۰ء میں ہوئی جس کی یادگار اس کی ایک تصویر اب بھی موجود ہے - ہمارے نانا مستری امیر بخش اور سارے ماموں ریلوے میں ملازم تھے - وہ بہت خوش تھے کہ اس لڑکے نے کاری گروں کے خاندان کا نام روشن کیا ہے - یہی وجہ تھی کہ جب ہم رڑا تیلیاں میں نانا کے گھر جاتے تو ہمارے ساتھ نہایت احترام کا سلوک کیا جاتا تھا - ریلوے ٹیکنیکل سکول میں داخلہ بھی انھی کی وجہ سے ، بغیر فیس کے ملا تھا - اس طرح عبدالرحمٰن نے ابتدا سے ہی فنِ مصوری میں امتیاز پیدا کیا -

عبدالرحمٰن کی زندگی کا آغاز :

گوجرانوالہ مشن سکول کے عیسائی ہیڈ ماسٹر مسٹر چیٹرجی نے میو سکول لاہور کے پرنسپل مسٹر ہیتھ کو ایک ڈرائنگ ماسٹر کی اسامی پُر کرنے کے سلسلے میں لکھا تو اس نے وہاں عبدالرحمٰن کا تقرر پینتیس روپے ماہوار پر کرا دیا - چنانچہ عبدالرحمٰن وہاں چلا تو گیا مگر طبیعت میں لا اُبالی پن اور بے پروائی تھی لہٰذا دل نہ لگا - اُنھی دنوں پنجاب کے محکمۂ تعلیم نے ایک ماہرِ ڈرائنگ ، مسٹر بکینسن کی خدمات حاصل کی تھیں کہ وہ یہاں کے ڈرائنگ ماسٹروں میں ڈرائنگ کے جدید انداز رائج کرے - چنانچہ اس کورس میں پنجاب کے تمام ڈرائنگ ماسٹر ، جن میں عبدالرحمٰن بھی شامل تھا ، شریک ہوئے اور لاہور سنٹر ٹریننگ کالج میں یہ خاص کورس شروع ہوا - ہیڈ ماسٹر مسٹر چیٹرجی نے گوجرانوالہ سے اس خاص کورس کے لیے عبدالرحمٰن کو بھی بھجوایا تھا - عبدالرحمٰن نے اپنی خداداد صلاحیتوں سے اس انگریز کو بے حد متاثر کیا -

میو سکول آف آرٹ میں ملازمت :

اسی زمانے (۱۹۱۶ء) میں گوجرانوالہ کے مشن ہائی سکول میں ڈاکٹر شیخ محمد اقبال بھی پڑھاتے تھے جو بعد میں اورینٹل کالج لاہور

میں (۱۹۱۹ع) آ گئے تھے - ان کے علاوہ ڈاکٹر محمد ناظم مشہور پروفیسر تاریخ (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) بھی مشن ہائی سکول گوجرانوالہ میں (۱۹۱۶ع) اس کے ساتھی تھے - عبدالرحمٰن چونکہ لاہور کی رہائش اور ملازمت کو طبعاً زیادہ پسند کرتا تھا اس لیے اس نے میو سکول آف آرٹ لاہور کے پرنسپل مسٹر ہیتھ سے (بذریعہ ماسٹر فیروز الدین) درخواست کی کہ وہ اسے میو سکول میں واپس لے لیں - چنانچہ ۱۹۱۶ع ہی میں وہ لاہور کے میو سکول میں ماسٹر فیروز الدین کے ماتحت شعبۂ لتھو میں آ گیا - اس کے ساتھی پروفیسر محمد اقبال وظیفہ ملنے پر لنڈن چلے گئے اور ڈاکٹر محمد ناظم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی چلے گئے - غرضیکہ عبدالرحمٰن کی زندگی بحیثیت فن کار ۱۹۱۵ع سے شروع ہوتی ہے -

میو سکول آف آرٹ میں بحیثیت طالب علم عبدالرحمٰن نے ماسٹر میراں بخش و دیگر حضرات سے خاصا استفادہ کیا ، تاہم یہ حقیقت ہے کہ عبدالرحمٰن میں ذاتی قابلیت بحیثیت فن کار قدرتی طور پر بدرجۂ اتم موجود تھی جو اس کو ہر مجمع میں ممتاز کر دیتی تھی - اس کے ہاتھ میں ایک خاص پختگی تھی جو اس کے معاصرین میں بہت کم پائی جاتی تھی - اس وقت لاہور کے میو سکول میں بعض بہت قابل اساتذہ اور طلبہ موجود تھے مگر عبدالرحمٰن نے اس قدر امتیاز حاصل کیا کہ سب اس کو اعلیٰ فن کار تسلیم کرنے لگے - اس کے خطوط میں ایک خاص کشش تھی جو دوسروں میں نہ تھی - عبدالرحمٰن کے لاہور آ جانے کا ایک باعث ہمارے والد کی وفات بھی تھی اور ہماری والدہ کی یہ خواہش تھی کہ میرا سب سے بڑا لڑکا میرے پاس رہے - راقم ۱۹۱۵ع کے آغاز میں لدھیانہ ٹیکنیکل ڈسٹرکٹ بورڈ سکول کا ہیڈ ماسٹر ہو کر چلا گیا تھا -

عبدالرحمٰن چغتائی کی شہرت :

لاہور میں عبدالرحمٰن چغتائی کی ملازمت ۱۹۱۷ع سے شروع ہوئی اور یہی زمانہ اس کی ابتدائی شہرت کا ہے - جب عبدالرحمٰن آرٹ سکول

میں طالب علم تھا تو میو سکول آف آرٹ میں ایک صاحب ماسٹر سرندرا ناتھ گپتا بحیثیت اسسٹنٹ پرنسپل بنگال سے آ گئے تھے اور وہ بھی عبدالرحمٰن کے زمانۂ طالب علمی میں اس کی کلاس کو پڑھاتے تھے ۔ یہ شخص دراصل کلکتہ سکول آف آرٹ کا طالب علم تھا اور کلکتہ کے ٹیگور آرٹ سکول سے اپنا تعلق ظاہر کرتا تھا ۔ رابندر ناتھ ٹیگور جو اس سے قبل کلکتہ سکول آف آرٹ کے طالب علم تھے اور وہیں اُستاد بھی ہوگئے تھے، اُنھوں نے اپنا ایک الگ سکول ، ''بنگال سکول آف آرٹ'' کے نام سے جاری کیا تھا اور بالکل الگ کام کرتے تھے ۔ چنانچہ ٹیگور سکول سے بہت سے نئے آرٹسٹ وابستہ ہوگئے تھے ۔ مسٹر گپتا کا لاہور سے اس لیے بھی تعلق تھا کہ اس کا والد یہاں ایک انگریزی روزنامے ''ٹری بیون'' کا ایڈیٹر تھا اور عرصے سے یہ خاندان لاہور میں مقیم تھا ۔ اس کے تعلقات بڑے بڑے لوگوں سے تھے ۔ مسٹر گپتا اپنے آپ کو ٹیگور سکول آف آرٹ سے وابستہ سمجھتا تھا اور سوسائٹی کا معزز رکن اور ٹیگور کا تلمیذ تھا ۔ اس کے علاوہ لاہور میں راما کرشنا کتب فروش کا لڑکا روپ کرشن بھی ٹیگور سکول کلکتہ سے وابستہ تھا ۔ اس طرح کلکتہ کے ٹیگور سکول کا ایک سلسلہ یہاں موجود تھا ۔

میو سکول آف آرٹ کے اساتذہ بہت اعلیٰ اور قابل تھے۔ عبدالرحمٰن جب میو سکول میں آیا اور تمام اساتذہ میں امتیاز حاصل کیا تو اس کی شہرت میں مزید اضافہ ہوگیا ۔ اس نے شروع سے ہی بنگال کے مسٹر گپتا کے کام اور شخصیت کو ناپسند کیا اور اس سے متنفّر رہا ۔

سفرِ کلکتہ :

میو سکول آف آرٹ میں عبدالرحمٰن کا تعلق لتھو آرٹ کے شعبے سے تھا ۔ چنانچہ آرٹ سکول کے پرنسپل نے اُستاد شیر محمد کے توسط سے یہ طے کیا کہ عبدالرحمٰن اس سال گرمیوں کی چھٹیوں میں کلکتہ جائے اور کلکتہ کے گورنمنٹ پریس میں جا کر مزید ٹریننگ اور واقفیت حاصل

کرے - چنانچہ ۱۹۱٦ء کی گرمیوں کی چھٹیوں میں وہ کلکتہ چلا گیا - اس دوران میں اس نے رابندر ناتھ ٹیگور ، گوگیندر ناتھ ٹیگور ، لند لال بوس اور دیگر فن‌کاروں سے ذاتی روابط استوار کیے اور ساتھ ہی ساتھ اپنا کام بھی جاری رکھا -

عبدالرحمٰن چغتائی کے قیامِ کلکتہ کے زمانے میں مشہور مصوّر اُستاد حسین بخش بھی زندہ تھا جو اُس وقت کلکتہ کی ایک تھیٹریکل کمپنی میں تین ہزار روپے ماہوار تنخواہ لیتا تھا اور سٹیج کے لیے سین سینریاں بنایا کرتا تھا - اُستاد محمد دین ، اُستاد ٹھاکر سنگھ اور دیگر اساتذہ بھی اُستاد حسین بخش کے تلامذہ میں شامل تھے- عبدالرحمٰن کو ان حضرات کی ملاقات سے بہت فائدہ پہنچا -

اُستاد شیر محمد اور اُستاد حسین بخش ہم عصر تھے اور دونوں کا شمار بڑے فن‌کاروں میں ہوتا تھا - اُستاد شیر محمد بیان کرتے تھے کہ اُستاد حسین بخش نے معماری ترک کرکے فنِ مصوّری کو اختیار کیا تھا - اس سے پہلے وہ عمارتوں پر تصاویر بنایا کرتے تھے - اُنھوں نے اپنی ہمشیرہ زینب کی وفات کے کئی سال بعد اس کی ایک تصویر اپنی یادداشت اور تصوّر سے ایسی بنائی تھی کہ یوں معلوم ہوتا تھا وہ زندہ بیٹھی ہے اور ابھی بول پڑے گی - یہ وہی زمانہ ہے جب عبدالرحمٰن کلکتہ میں تھا -

عبدالرحمٰن جب کلکتہ سے واپس آیا تو اس کا رنگ ڈھنگ ہی اور تھا - میں اس سے لدھیانہ ریلوے سٹیشن پر ملا تو اس نے اپنے بعض فنی کارناموں کا ذکر کیا - کلکتہ کے سفر سے وہ بہت سرشار ہو کر آیا تھا - تاہم ٹیگور سکول سے الگ اور اس کے مقابلے پر کام کرنے کا جذبہ اس سرشاری کے باوجود بھی جھلکتا تھا - کلکتہ میں عبدالرحمٰن نے فن‌کاروں کو جس عمدگی اور مہارت سے کام کرتے ہوئے دیکھا تھا اس سے وہ بہت مستفید ہوا تھا -

عبدالرحمٰن کے کام میں ایک طرح کی رجائیت کی جھلک ملتی تھی -

اس میں ذاتی کمالِ فن یعنی ''خط'' لگانے کی وہ قدرتی صلاحیت تھی جو دوسروں میں بہت کم نظر آتی تھی اور اس سلسلے کے بہت سے واقعات قابلِ ذکر ہیں - اس نے کلکتے سے آتے ہی (۱۹۱۶ع میں) کلکتے کے مشہور انگریزی ماہوار رسالہ ''ماڈرن ریویو'' کے مدیر راما نندا چیٹرجی کو اپنی تصویر برائے اشاعت ارسال کی - اس تصویر کو اس نے مصوّر کی ہی طرف سے ارسال کیا تھا اور اس پر ہم نے لکھ دیا تھا کہ ''یہ تصویر خاں صاحب میاں غلام رسول ، ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولیس لاہور کے مجموعے سے ارسال کرتے ہیں -'' چنانچہ یہ رنگین تصویر اسی عنوان اور تحریر کے تحت ''ماڈرن ریویو'' (۱۹۱۷ع) میں چھپی جس کا معاوضہ مبلغ ۲۵ روپے فن کار کو ملا - اس کے علاوہ حسب قاعدہ اس تصویر کی پندرہ طبع شدہ نقول بھی مصوّر کو دی گئیں -

ایک فن کار کی حیثیت سے چغتائی کی شہرت کا آغاز اسی تصویر کی اشاعت سے ہوا جو عوام میں بہت مقبول ہوئی - غالباً ایک وجہ اس کی یہ بھی تھی کہ اس زمانے میں ''ماڈرن ریویو'' تمام ہندوستان بلکہ ہندوستان سے باہر بھی ہر طبقۂ فکر میں بے حد مقبول تھا - چنانچہ جب ''ماڈرن ریویو'' کے بعد کے شماروں (فروری ، ستمبر ۱۹۱۷-۱۸ع اور ستمبر ۱۹۱۹ع) میں اس کی دیگر تصاویر بھی شائع ہوئیں تو چغتائی کو مسلمہ طور پر فن کار تسلیم کر لیا گیا - افسوس کہ اس کے ابتدائی کام میں یہ کارنامے ذرا کم ہی بیان کیے جاتے ہیں -

ہند اور خصوصاً بنگال میں یہ تمام تصاویر بہت ہی مقبول ہوئی تھیں اور بعد میں مسٹر رامانندا چیٹرجی نے ان تصویروں کی البم کو کئی حصوں میں شائع کیا تھا - ان تمام حصوں میں عبدالرحمٰن کے وہ کارنامے آج بھی طبع شدہ موجود ہیں - میں نے چیٹرجی البم کے ابتدائی چھ حصوں میں چغتائی کی تصاویر مطالعہ کی ہیں - عبدالرحمٰن نے اپنے عمل سے اور اپنا فن پیش کر کے فنی اعتبار سے ٹیگور سکول کی کسی قدر مخالفت بھی کی ہے جس کی وجہ میں نہیں بیان کر سکتا کہ واقعی چغتائی حق بجانب تھا یا نہیں - البتہ

ٹیگور سکول کی اپنی ایک فنی انفرادیت تھی جو قائم رہی اور آج بھی قائم ہے ، جب کہ چغتائی کی وفات کے ساتھ ہی اس کا قائم کیا ہوا دبستان بھی ختم ہوگیا ہے ۔

طرزِ مصوّری :

یہ ماننا پڑے گا کہ ہر فن‌کار کا اپنا ایک الگ طرزِ نگارش ہوتا ہے جو اپنے ماحول میں ہی گردش کرتا ہے ۔ چغتائی نے فنِ مصوّری کو پنجاب میں ایک ایسی انفرادیت بخشی جو اسی سے مختص ہو کر رہ گئی اور آج بھی اسی سے متعلق ہے ۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہاں اس کا تعین کیا جائے ۔ اس ضمن میں ہمیں ۱۹۱۷ع کا سال ذہن میں رکھنا ہوگا جس میں چغتائی مصوّرِ پنجاب کی حیثیت سے شہرت کے آسمان پر چمکا اور سب نے اس کا خیر مقدم کیا ۔ یہاں ابھی تک کسی نے برٹش کے زمانۂ اقتدار کی وجہ سے فن‌کار ہونے کا دعویٰ نہ کیا تھا اور نہ کوئی فن‌کار یا مصوّر مقامی حیثیت سے سامنے آیا تھا ۔ سب سے بڑی بات یہ تھی کہ اس ملک (پنجاب) میں ایسی روایاتِ فن موجود تھیں جو کسی اَور خطے کو کم ہی نصیب ہوئی تھیں ۔

فنی روایات آنے والے زمانے اور ماحول پر اثرانداز ہوتی ہیں اور ان روایات میں اہلِ ملک کے نظریات بھی خصوصی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں ۔ ان کی جڑیں اتنی گہری ہوتی ہیں کہ کوئی فوری تبدیلی ان کو کسی حد تک متاثر تو کر سکتی ہے مگر مٹا نہیں سکتی ۔ اس ملک پر ۱۰۴ھ سے لے کر ۱۱۷۷ھ (مطابق ۱۷۶۳ع) تک متواتر مسلمانوں کا قبضہ رہا اور ملک کے ہر حصے میں انھی کی روایات اور عقاید رچے بسے نظر آتے ہیں ۔ اس کے بعد (یعنی ۱۷۶۳ع کے بعد) یہاں پر سکھوں کی حکومت آئی اور ان کے ماحول نے بھی اپنا رسوخ پیدا کیا ۔ یہ زمانہ زیادہ تر جنگ و جدل کا دور تھا ۔ سکھ دورِ حکومت کا خاتمہ ۱۸۴۹ع میں ہوا مگر تاریخ کا مطالعہ یہ ثابت کرے گا کہ کوئی بڑا کارنامہ ثقافت یا فنون میں ایسا نظر نہیں آتا جسے ہم ان سے منسوب کر سکیں ۔ اس ضمن میں سکھ عہد کا صحیح

جائزہ لیا جائے تو ایک بھی قابلِ ذکر نمونہ پیش کرنے سے ہم قاصر ہیں ۔ ماحول اس عہد میں بھی وہی اسلامی رہا جو ۴۱۰ھ کے بعد یعنی محمود غزنوی کی فتح کے بعد تمام ہند میں موجود چلا آ رہا تھا ۔ اس وقت جو غیر مسلم یہاں آباد تھے وہ بھی اسلامی ثقافت سے متاثر تھے ۔ اسلام نے پوری طرح اپنے تہذیبی ماحول کو مستحکم کیا تھا اور یہ چیز متاثر کرنے والی تھی کیونکہ غیر مسلم عقائد میں اس طرح کی پختگی ، ہمہ گیری اور یکسانیت نہ تھی جو اسلام اور اس کی ثقافت میں تھی ۔

میرا اپنا ذاتی نظریہ یہ ہے کہ سکھ مذہب یا قوم نے ملک میں نہ تو کوئی استحکام پیدا کیا اور نہ کوئی اپنا نظریہٗ فن ہی پیدا کیا جسے عوام اختیار کرتے ۔ جب راجہ رنجیت سنگھ کا انتقال (۱۸۳۹ع میں) ہوا تو اس کی یاد میں بادشاہی مسجد کے شمال مشرقی کونے میں اس کی ایک سمادھی تعمیر کی گئی جو شکل و صورت میں اسلامی طرز کی معلوم ہوتی ہے ۔ سکھ عوام پر بھی اسلام کی عظمت اور رعب اس قدر طاری تھا کہ انھوں نے جو ایک سمادھی تعمیر کی ، آج تک کسی نے بھی اسے سکھ عمارت تسلیم نہیں کیا کیونکہ اپنی شکل و صورت میں وہ اسلامی معلوم ہوتی ہے ۔

یہی حالت مصوّری کی ہے ۔ مسلمانوں نے مصوّری کی روایات کو ہرگز اس طرح اختیار نہیں کیا جس طرح آج یورپ میں ہیں یا ہمیشہ یورپ میں رہی ہیں ۔ مسلمانوں نے جو کتب مصوّر کی ہیں (اور ان تصاویر کو Miniatures کے لفظ سے تعبیر کیا جاتا ہے) ، میں اپنے طور پر انھیں کتابی تصاویر یا مصوّری سے تعبیر کرتا ہوں ۔ ان تصاویر کو زیادہ تر تفہیمِ مطالبِ کتاب کو مدِ نظر رکھ کر بنایا گیا ہے ۔ ان کو ہم حدودِ مذہب سے بالا سمجھتے ہیں کیونکہ ہمارا عقیدہ ہے کہ اسلام میں مصوّری حرام ہے ۔

ہمیں آج تک کسی مسلمان مصوّر (ہند و ایران و توران یا چین) کے حالات میں یہ بات نہیں ملتی کہ اس کی خواہش ہو کہ وہ اپنے مربّی کی کوئی ایسی تصویر یا شبیہ بنائے جس سے وہ خوش ہو کر اسے انعام و اکرام

سے نوازے یا کوئی خاص معاوضہ عطا کرے ۔ اس کے برعکس یہ ضرور ملے گا کہ کسی کتاب کو صرف برائے تفہیمِ مضمون مصوّر کیا گیا ۔ یہی وجہ ہے کہ جغرافیہ ، جراحی یا شعرناءوں تک کو مصوّر کیا گیا جس کے نمونے آج بھی بے شمار موجود ہیں ۔ کتابوں کے مصوّر نسخہ جات ، مثلاً ''یوسف زلیخا'' ، ''خمسہ' نظامی'' ، ''مقاماتِ حریری'' اور ''شاہنامہ'' وغیرہ بہ صورتِ مخطوطات آج بھی موجود ہیں جن میں یہ تصاویر شامل ہیں ۔ ہر مصوّر یا کاتب نے نفسِ مضمون کو ہی مدِ نظر رکھا ہے ۔ اکبر و ہمایوں کے درباریوں نے ''داستانِ امیر حمزہ'' کو مصوّر کیا کیونکہ بادشاہ خود اسے نہایت شوق سے سنتے تھے ۔ جہانگیر اپنے ایک بے تکلف دوست کی خیر و عافیت دریافت کرنے کے لیے گیا جو قریب المرگ تھا ۔ اس کے ہمراہ دربار کا مصوّر بھی تھا جس کا نام عنایت تھا ۔ جہانگیر کو مریض کی نازک حالت کا خوب علم تھا ۔ چنانچہ مصوّر کو حکم ہوا اور اس نے جہانگیر کے حکم سے اس ''دم توڑتے شخص'' کی تصویر بنائی تاکہ معلوم ہو کہ تاریخ میں اتنی بڑی شخصیت کا کیا انجام ہوا ۔ مصوّر کو یہ ملکہ حاصل تھا کہ وہ اس طرح کی نازک تصویر بھی بنا سکے ۔ یہی بات ہمیں بابر کی توزک کے مطالعے سے بھی معلوم ہوتی ہے جب وہ شاہ مظفر اور بہزاد کی مصوّری کا مقابلہ اپنے مشاہدے کی بنا پر کرتا ہے ۔ اسی طرح اورنگ زیب نے قلعہ' گوالیار میں ایک مصوّر کو متعین کر دیا تھا کہ وہ ہر روز اسے بذریعہ' تصویر مطلع کرتا رہے کہ اس کے مقیّد لڑکے کی حالت کیسی ہے ۔ یہ شاہکار آج تک محفوظ ہیں جن کا مقابلہ کوئی مغرب کا مصوّر ہرگز نہیں کر سکتا ۔

اکبر نے ایک دفعہ مصوّری یا مصوّر کے انجام کو بیان کرتے ہوئے کہا تھا کہ پروردگار مصوّروں کو روزِ قیامت بہت بڑا عذاب دے گا ۔ مگر اس کے نزدیک مصوّر ہی سب سے زیادہ خدا کو پہچاننے والا ہے ، کیونکہ جب وہ تصویر بنا کر ناز کرتا ہے اور اس میں جان نہیں ڈال سکتا اور اپنے آپ کو عاجز محسوس کرتا ہے تو گویا وہ خالقِ حقیقی کو تسلیم کرتا

ہے ، جیسے ابوالفضل نے "آئینِ اکبری" میں بیان کیا ہے :

"ایک موقع پر جبکہ سعادت مند لوگ انجمنِ خاص میں موجود تھے ، آپ نے فرمایا کہ بہت سے لوگ مصوّری کے پیشے کو بُرا بتلاتے ہیں مگر مجھے یہ گوارا نہیں ۔ میرے خیال میں مصوّر خدا شناسی میں دوسروں سے بڑھ کر ہے ۔ جب وہ جانداروں کی تصویر بناتا ہے اور ایک ایک عضو علیحدہ کھینچتا ہے مگر روحانی رابطہ نہیں پیدا کر سکتا تو وہ خالق کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور معرفت حاصل کرتا ہے ۔"

ایک مسلمان مصوّر کے سامنے واقعی ہر وقت یہی تصوّر رہتا ہے اور اس کی نیت ہرگز یہ نہیں ہوتی کہ اس کی تخلیق کو اس قدر بلند درجہ دیا جائے ۔ اس کے سامنے تو محض ایک واقعے کی تفہیم اور دوسروں کو مطلع کرنا ہوتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ عبدالرحمٰن چغتائی کے فن میں ہمیں ابتدا سے لے کر آج تک کوئی شبیہ کسی زندہ انسان کی نہیں ملتی ۔ اس نے ہمیشہ ایک مقصد اس تصویر میں پیش کیا ہے ۔ اس مقام پر ہمیں وضاحت کر دینی چاہیے کہ چغتائی کے ہاں شخص کو پیشِ نظر نہیں رکھا جاتا بلکہ اس تصویر کے ذریعے محض موضوع کو پیش کرنا ہوتا ہے جس میں وہ ہمیشہ کامیاب رہا ہے ۔ ہم اس موضوع پر ذرا آگے چل کر مزید بحث کریں گے جہاں چغتائی نے شعرا کے کلام کے مفاہیم اور ان کے موضوعات کو تصاویر میں پیش کیا ہے ۔

مسلمانوں میں مصوّری کی غرض و غایت فقط تفہیم اور وضاحت رہی ہے ۔ اس کے برعکس دوسرے مذاہب یا مکاتبِ فکر کے لوگوں میں یہ تصوّر ہے کہ تصویر سے تلذذ حاصل کیا جائے یا محض مصوّری ہی مقصود ہوتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ آج تک جو بھی سرمایۂ مصوّری مسلمانوں کا دستیاب ہے وہ زیادہ تر کتابوں کے اندر محفوظ ہے اور زیادہ تر شرحِ مقاصد پر مبنی ہے ۔ یہی صورت عبدالرحمٰن چغتائی نے اپنی مصوّری سے پیدا کی ۔ اس کی بنائی ہوئی کسی تصویر کے بارے میں ہم یہ نہیں کہہ

سکتے کہ یہ فلاں شخصیت کی تصویر ہے یا اس میں اس کا فلاں منظر جلوہ گر ہے ۔ اس کی کسی تصویر میں ہم کسی خاص شخص کو اس کی اصل شکل و صورت سے متعین نہیں کر سکتے ۔

اس امر کی وضاحت کے لیے میں یہاں ایک اور مثال پیش کرتا ہوں تا کہ عبدالرحمٰن چغتائی کی مصوّری کی مزید تفہیم میں مدد مل سکے ۔ چغتائی نے اقبال اور غالب کو مصوّر کیا ، مگر اس نے ان دونوں کی اپنی ذاتی تصاویر بنانے کی اگر کوشش کی بھی ہے تو اس میں وہ ہرگز کامیاب نہیں ہوا ، کیونکہ نہ تو وہ اس کا عادی ہے ، نہ اس نے اس غرض سے ان تصاویر کو بنایا ہے اور نہ ہی اس نے کبھی اپنی مصوّری میں اس نیّت کا اظہار کیا ہے ۔

ان وجوہات کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ عبدالرحمٰن چغتائی کی مصوّری محض خیالی اور تصوّرات پر مبنی ہے ۔ اس کی مصوّری ہمیشہ آبی رنگوں اور خطوط سے ہی وابستہ رہی اور آخر تک یہی ماحول قائم رہا ۔ جو لوگ اس کو روغنی رنگوں (یعنی آئل کلر) کا مصوّر سمجھتے ہیں ، وہ غلطی پر ہیں ۔ وہ ہمیشہ آبی رنگوں کا پابند رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنے خطوط میں انفرادیت پیدا کی ہے ۔

سفرِ دہلی و آگرہ :

مجھے یاد ہے کہ جب میں لدھیانہ میں تھا تو عبدالرحمٰن نے اپنی مصوّری میں اسلامی فنِ تعمیر کی جھلک دینے کے لیے مجھے لکھا تھا ۔ اس خط و کتابت میں یہ طے ہوا کہ ہم کسی طرح آگرہ اور دہلی وغیرہ جا کر (جو کبھی مغلوں کے فنِ تعمیر کا مرکز رہے ہیں) وہاں کے قدیم تاریخی آثار کا مشاہدہ اور مطالعہ کریں تا کہ کام میں اوریجنل جلا پیدا ہو ۔ میری بھی یہی خواہش تھی ۔ میری عمر اُس وقت غالباً ۱۹ ۔ ۲۰ سال کی تھی ۔ ۱۹۱٦ع کے موسمِ بہار کی چھٹیاں ہوئیں تو ماہ اپریل میں ہم اس سفر کے لیے تیار ہو گئے ۔ عبدالرحمٰن نے مجھے لکھا تھا کہ پہلے ہم

یہاں سے تمھارے پاس لدھیانہ آئیں گے اور وہاں سے دہلی اور آگرہ کے لیے روانہ ہو جائیں گے ۔

چنانچہ وہ لاہور سے دوپہر کی گاڑی میں اپنے اعزّہ اور احباب کے ساتھ لدھیانہ آیا ۔ اس کے ہمراہ بھا غلام احمد ، ماسٹر ضیاء الدین اور اُن کے دو لڑکے جلال الدین اور مظفرالدین بھی تھے ۔ چغتائی کا ماموں زاد بھائی معراج دین اور آرٹ سکول میں اس کا مددگار عین الدین بھی آیا ۔ عبدالرحمٰن اپنے ہمراہ چند تصاویر بھی لایا تھا جو بالکل نئی بنائی تھیں ۔ اس کے آنے سے بیشتر میں نے اپنے مالکِ مکان کے ایک عزیز سیّد طاہر شاہ مرحوم کو اُن کی آمد کی اطلاع دے دی تھی ۔ سیّد طاہر شاہ نے عبدالرحمٰن کی تصاویر دکھانے کے لیے اپنے ایک دوست شیر افگن کو بھی بلایا تھا ۔ شیر افگن نے ایک تصویر دیکھ کر یہ فارسی شعر پڑھا تھا :

نہ بود نصیبِ دشمن کہ شود ہلاکِ تیغت
سرِ دوستاں سلامت کہ تو خنجر آزمائی

وہ اس تصویر کو دیکھ کر محوِ حیرت رہ گیا ۔ دوسری تصویر چغتائی نے نورجہاں کی بنائی تھی جس میں نورجہاں بیگم کو اس طرح دکھایا تھا کہ وہ جہانگیر کی قبر پر بیٹھی قرآن خوانی کر رہی ہے ۔ اس تصویر کو دیکھ کر کئی تصوّرات اُبھرتے تھے ۔ دوسرے روز صبح صبح شیر افگن نے شہزادگانِ افغان اور دیگر حضرات کو بھی نورجہاں کی یہ تصویر دکھانے کی خواہش کی ۔ میں نے عبدالرحمٰن کی اجازت سے اُن کو تصویر دکھا دی ۔ اُس نے بتایا کہ رات خواب میں کسی نے میری توجہ اس امر کی طرف مبذول کرائی ہے کہ اس تصویر کے گلے میں ابھی مزید کام کی ضرورت ہے ، تب یہ مکمل ہوگی ۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ اس کے بعد میں نے پھر کبھی یہ تصویر عبدالرحمٰن کے مجموعۂ تصاویر میں نہیں دیکھی ۔

اُس سفر میں عبدالرحمٰن کے پاس اس کا اپنا کیمرہ بھی تھا ۔ اُس نے لاہور سے چلنے سے پیشتر اپنے پرنسپل مسٹر ہیتھ کی معرفت سرکاری طور پر اس بات کی اجازت بھی حاصل کر لی تھی کہ وہ دہلی اور آگرہ میں تاریخی آثار کی تصاویر لے سکتا ہے ۔ اگلے روز ہم دوپہر کی گاڑی میں لدھیانہ سے سوار ہوئے اور دوسرے روز صبح صبح دہلی پہنچے اور فتح پوری میں کارنیشن ہوٹل میں فروکش ہوئے ۔ یہ میرا اور عبدالرحمٰن کا پہلا سفرِ دہلی تھا ۔ اس سے پیشتر ہم نے دہلی کا سفر کبھی نہیں کیا تھا اور دہلی کے متعلق ہمارے دوسرے ساتھیوں کے تاثرات بھی یہی تھے ۔ ہم قریباً تین دن وہاں رہے ۔ اُن دنوں اجمیری دروازے سے پرانی دہلی کے لیے بسیں اور تانگے چلتے تھے ۔

عبدالرحمٰن نے لال قلعہ اور پرانی دہلی میں قطب کے گرد و نواح کی بہت سی تصاویر اپنے کیمرے سے لیں ۔ مجھے یاد ہے کہ اُن دنوں لوگ نئی دہلی کو ، جو ہنوز زیرِ تعمیر تھی اور پوری کیفیت عمارات کی سمجھ میں نہ آتی تھی اور نہ راستوں کا علم ہوتا تھا ، ''رائے سینا'' کہہ کر پکارتے تھے ۔ دوسرے روز ہم نے شام کا کھانا جامع مسجد دہلی کے جنوب مشرق کی طرف کے ہوٹلوں میں کھایا ۔ کچھ لطیفے بھی اس سفر میں ہوئے تھے ۔ مجھے یاد ہے کہ جب ہم پرانی دہلی میں قطب کے گرد پرانی عمارات کی تصاویر لے رہے تھے تو وہاں کسی نے تصاویر لینے پر اعتراض بھی کیا تھا ۔ چنانچہ عبدالرحمٰن نے وہ چٹھی ، جو گورنمنٹ کی طرف سے ملی تھی ، دکھائی جس سے بہت آسانی ہوگئی ۔ مجھے یہ بھی یاد ہے کہ ان تصاویر میں کسی آدمی کو شامل نہیں کیا گیا تھا ۔

تیسرے روز بعد دوپہر ۳ - ۴ بجے کے درمیان ہم ریلوے سٹیشن پر آ گئے ۔ عین الدین جس کو ہم سب مل کر ''بِگ مین'' کہا کرتے تھے ، اُس وقت کسی وجہ سے اسٹیشن سے غائب تھا ۔ آخرکار عین گاڑی کے چلنے کے وقت ہم نے اُس کو تلاش کر کے گاڑی میں بٹھایا اور آگرہ کے لیے روانہ ہوئے ۔ غروبِ آفتاب کے قریب ہم آگرہ پہنچ گئے ۔

آگرہ میں ہم نے آگرہ چھاؤنی ، ریلوے سٹیشن اور جامع مسجد کے قریب ، ایک معمولی سے ہوٹل میں قیام کیا جہاں ہم روٹی پکانے کے لیے آٹا تک خود گوندھتے تھے اور سالن بازار سے لے کر کھاتے تھے - اس ہوٹل میں کچھ لوگ تو چارپائیوں پر سوتے تھے (جن کا کرایہ الگ تھا) اور کچھ زمین پر لیٹ جاتے تھے -

سونے سے پہلے ماسٹر ضیاء الدین نے اعلان کر دیا کہ اگر تاج محل کی زیارت سے صحیح حظ اٹھانا ہے تو صبح طلوعِ آفتاب سے پہلے وہاں پہنچنا ہوگا - دوسرے روز جب ہم چلے تو میں اتفاق سے ایسے یکّے میں بیٹھا جس کے پہیوں میں کمانیاں ہی نہیں تھیں اور وہ سب سے پیچھے رینگ رہا تھا - جب ہم تاج محل کے قریب پہنچے تو وہاں کی سڑک پر ، جو سرخ پتھر کی اینٹوں کی تھی ، یکّہ بالکل گھس گھس کرتا چلا جا رہا تھا جس سے مجھے سخت کوفت ہوئی -

تاج محل کا محلِ وقوع عجیب و غریب ہے - سڑکوں کے چکر سے گزر کر ہم گھومتے ہوئے پہلے سرائے اور جلو خانہ تک پہنچے اور پھر انھی مردار تانگوں میں بیٹھے بیٹھے دروازۂ تاج کے سامنے جا کر اترے - دروازے سے تاج محل صاف نظر آتا تھا - ہم سب یہاں جلو خانہ میں کھڑے کھڑے مبہوت ہو کر تاج محل کا نظارہ کرتے رہے - ایک قسم کا احترام اور انبساط ہم پر طاری تھا - عبدالرحمٰن نے اپنا کیمرہ سنبھال لیا تھا - جب ہم تاج محل کے اندر کے چبوترے پر گئے تو عبدالرحمٰن نے سب کو ایک جگہ اکٹھا کر کے اور خاص کر ماسٹر ضیاء الدین کو مخاطب کر کے کہا ”ایسا لگتا ہے کہ شاہ جہاں نے جو اشک ممتاز محل کی وفات پر بہائے تھے وہ بصورتِ تاج محل منجمد ہو کر رہ گئے ہیں -“

وہ تمام دن ہم نے تاج محل کے ہر حصے کو نہایت غور سے دیکھنے میں صرف کیا - بعد دوپہر ہم دریائے جمنا پر (یعنی تاج محل کے شمال کی طرف) بھی گئے جہاں سے تاج کی کیفیت الفاظ میں بیان نہیں ہو سکتی - دوسرے روز صبح صبح ہم آگرہ کے قلعے میں گئے اور قلعے کا وہ حصہ خاص طور پر

دیکھا جہاں شاہ جہاں بادشاہ نے تاج محل کو دیکھتے دیکھتے آخری سانس لیا تھا ۔ عبدالرحمٰن نے اس حصے یعنی مثمن برج کی کئی تصاویر لیں اور قلعۂ آگرہ کے تمام حصوں کا خوب مشاہدہ کیا ۔ قلعے سے نکل کر روضۂ اعتماد الدولہ اور اکبر کے مقبرے وغیرہ کی بھی سیر کی ۔

ہمارے احباب میں سے حافظ غلام احمد صاحب کہیں سے یہ خبر لے آئے تھے کہ شام کے قریب جو گاڑی فتح پور سیکری جاتی ہے وہ نہایت موزوں ہے ۔ چنانچہ جلدی جلدی ہم نے تمام سامان اکٹھا کیا اور فتح پور سیکری جانے کے لیے آگرہ چھاؤنی کے ریلوے سٹیشن پہنچ گئے ۔ گاڑی کے چلنے سے چند ہی منٹ پیشتر ہم نے فیصلہ کیا کہ پانی کی ایک صراحی بھی خرید کر ہمراہ لے چلیں گے ۔ چنانچہ نہایت قلیل وقت میں یہ ارادہ بھی پورا کیا گیا ۔

بعدِ مغرب ہم فتح پور پہنچ گئے اور جامع مسجد فتح پور سیکری کے بلند دروازے کے نیچے ہم نے ڈیرے لگا دیے اور وہیں رات گزاری ۔ اگرچہ وہاں کی ایک بھٹیاری نے بتایا تھا کہ کبھی کبھی رات کو جنگلی شیر بھی یہاں آ جاتا ہے مگر ہم نے کوئی پروا نہ کی ۔ اسی بھٹیاری سے ہم روٹیاں بھی پکواتے تھے ۔ دوسرے روز صبح صبح اٹھ کر ہم نے مسجد کے ایوان میں نماز ادا کرنے کا مشاہدہ بھی کیا ۔ عبدالرحمٰن نے اس موقع پر سورج طلوع ہونے پر کچھ تصاویر بھی لی تھیں ۔

فتح پور سیکری کی عمارات بہت ہی وسیع اور عہدِ اکبری (۹۷۹ھ) کی عظمت و ثقافت کا پتا دیتی ہیں ۔ یہ سب عمارات سنگِ سرخ کی بنی ہوئی ہیں ۔ مسجد کے صحن میں روضۂ شیخ سلیم چشتی (متوفی ۹۸۹ھ) جو سنگِ مرمر کا بنا ہوا ہے وہ مسجد کے ایوان کے ماتھے سے ہرگز بلند نہیں ہے ۔ اس مسجد کا مشرقی دروازہ مسدس سطح پر قائم ہے جو میرے خیال میں اسلامی فنِ تعمیر کی تاریخ میں ایک مثال ہے ۔ اس طرح ہم نے تمام ملحقہ عمارتیں بھی مشاہدہ کیں اور عبدالرحمٰن نے کیمرے کے لیے مزید پلیٹ خرید کر تصویریں لیں ۔

شام کے قریب بذریعہ ٹرین ہم واپس آگرہ پہنچے - آگرہ آ کر معلوم ہوا کہ گاڑیوں کے موجودہ اوقات کے لحاظ سے ہم کسی موزوں وقت پر لدھیانہ یا لاہور نہیں پہنچ سکتے - ہمیں آگرہ چھاؤنی کے بعض ملازمین نے مشورہ دیا کہ اگر آگرہ کے ہاتھرس ریلوے سٹیشن سے فلاں گاڑی حاصل کی جائے تو بہتر رہے گا - ہم میں سے ہر شخص کا اپنے اپنے مستقر سے وقتِ مقررہ پر پہنچنا نہایت ضروری تھا - چنانچہ ہم نے کئی میل ریلوے پٹری کے ساتھ ساتھ پیدل سفر کیا اور وقت پر ہاتھرس چھاؤنی کے سٹیشن پر پہنچ گئے جہاں سے ہم نے پنجاب کے لیے گاڑی حاصل کی - اس طرح یہ پُرلطف سفر ختم کر کے اپنے اپنے گھر واپس آ گئے اور میں بھی لدھیانہ سکول میں وقت پر حاضر ہوگیا -

عبدالرحمٰن نے لاہور پہنچ کر تمام فوٹوز کا ایک البم تیار کیا اور تصویروں کو اپنی پسند کے مطابق مرتّب کیا - اس کے ذہن پر تاج محل آگرہ اور شاہ جہاں کی آخری آرام گاہ خاص طور پر منقش ہوگئی تھی اور وہ ہمیشہ ان کا ذکر کیا کرتا تھا - لاہور پہنچنے کے بعد انھی تصویروں کی روشنی میں اس نے ''آخری ایامِ شاہ جہاں'' کے نام سے ایک تصویر بنانے کا ارادہ ظاہر کیا جس کا ذکر آگے آئے گا -

مشرق و مغرب :

یہی پس منظر تھا جس کے تحت عبدالرحمٰن چغتائی نے کام شروع کیا - یہ زمانہ ۱۹۱۶ع کا تھا - اُس وقت کوئی بھی دوسرا مصوّر ان روایات کے زیرِ اثر کام نہیں کر رہا تھا - تاریخی اعتبار سے عبدالرحمٰن چغتائی نے فنِ مصوّری کے اسلامی ورثے سے گہرے اثرات قبول کیے تھے اور پنجاب کے ماحول میں جو روایاتِ حسن اور مغل مصوّری کی جو فضا موجود تھی اُس سے بھی گریز نہیں کیا تھا - مصوّری کے مغربی نقطۂ نگاہ سے انحراف اس کی شخصیت کا حصہ بن چکا تھا اور وہ حتی الامکان کسی جاندار کی تصویر نہیں بناتا تھا -

وہ ہمیشہ آبی رنگوں سے کام کرتا تھا ۔ اس وقت ٹیگور دبستان (کلکتہ) کا بھی یہی عمل تھا ۔ مشرقی مصوری میں ہمیشہ ''لمبائی اور چوڑائی'' ہی کو ملحوظ رکھا گیا ہے جو ابتدا سے لے کر آخر تک موجود ہے ۔ اس خصوصیت (یعنی ''ابعادِ اثنان'') کے برعکس یورپین مصوری کو ہم ''ابعادِ ثلاثہ'' سے تعبیر کرتے ہیں ۔ یہ خصوصیت مشرقی مصوری میں ہمیشہ سے چلی آ رہی ہے اور یہی عبدالرحمٰن چغتائی کی تصاویر میں بھی ابتدا سے لے کر آخر تک جلوہ گر رہی ہے ۔ مشرقی مصوری کی اس خصوصیت نے تصاویر میں ''تخییلی'' (یعنی Idealist) پہلو کو ہمیشہ مدِ نظر رکھا ہے ۔ اس سے تصاویر میں بھی شعر کی طرح پوری کیفیت یا مفہوم زیادہ واضح ہوتا ہے ۔ عبدالرحمٰن نے مصوری میں تخیّل اور واقعیت کی تمیز برقرار رکھی ہے ۔

اس کے برعکس یورپ (مغرب) میں ابعادِ ثلاثہ کو مصوری کا اصول قرار دیا گیا تھا ۔ ہمارے ملک کے بعض فن کار بھی اسی نہج پر کام کرتے رہے جو زیادہ تر تجارتی اداروں سے تعلق رکھتے تھے ۔ ان کو مشرقی دبستانِ مصوری سے کوئی سروکار نہیں تھا اور نہ ہی وہ اس کو شامل کرنا چاہتے تھے ۔ وہ آج بھی اسی طرز سے متصف ہیں ۔

مشرق کی یہی انفرادیت ہمارے تمام ''منی ایچرز'' میں موجود ہے جس کو میں کتابی مصوری کے نام سے پکارتا ہوں ۔ یہ آج بھی قائم ہے اور ہمیشہ قائم رہے گی ۔ یورپ میں ان منی ایچرز کو چھوٹی تصاویر کے معنی کے اعتبار سے کتابی مصوری ہی تصور کرنا ہوگا ۔ اس اندازِ مصوری میں فقط خطوط سے ، بغیر کسی رنگ یا سائے کے ، تصویر کو پورا کیا جاتا ہے ۔ اسے ہمارے اساتذہ نے ''خاکہ'' کا نام دیا ہے ۔ ہماری مشرقی مصوری میں ان خطوط کے ماہرانہ استعمال نے وہ وہ کارنامے انجام دیے ہیں کہ دنیائے فن محوحیرت ہے ۔ بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ یورپ کے رنگوں کے استعمال سے بھی خاکے جیسی کیفیات پیدا نہیں ہو سکتیں ۔

چینی مصوری کی ابتدا ان کے رسم الخط اور خطاطی سے ہوئی ہے ۔

اس کا اثر مشرق پر بھی ہے اور اس کی تاریخ بہت دل چسپ ہے - یورپ اور امریکہ میں موسم مشرق کی طرح صاف اور واضح نہیں ہوتا - مغربی ماحول میں مصوّر کو مکمل آزادی بھی حاصل ہوتی ہے - وہ جس طرح چاہے اپنے فن کو اور اپنے خیال کو ظاہر کر سکتا ہے - یہی وجہ ہے کہ یورپ نے ''ابعادِ ثلاثہ'' سے انحراف کرکے ''مکعبیت'' کو مصوّری میں داخل کیا اور جدید مصوّروں نے کارنامے سرانجام دے کر نام بھی پیدا کیا - مگر بد قسمتی سے ان میں ایسے لوگ بھی شامل ہوگئے جن کو مصوّری کے بنیادی اصول بھی معلوم نہ تھے - انھیں اصل شکل و صورت سے انحراف ہی میں اس کا کمال نظر آیا - سب سے پہلے اس صدی کے مشہور مصوّر پکاسو نے فنِ مصوّری سے مذاق کیا حالانکہ ابتداً وہ ایک نہایت اعلیٰ اور ارفع مصوّر تھا - اس کا انتقال ۹ اپریل ۱۹۷۳ع کو اکانوے سال کی عمر میں ہوا - وہ ابتدا میں ایک بہت اعلیٰ روایتی مصوّر تھا اور فنِ مصوّری کو خوب سمجھتا تھا ، مگر اپنے گرد نئے طوفانی رجحانات کو دیکھ کر اسے بھی مغربی فن کاروں کے ساتھ ساتھ چلنا پڑا - نئے مصوّرین میں مشکل سے دس فی صد ایسے تھے جو عمدگی سے چہرے کا خاکہ یا صحیح صورت بھی بنا سکتے تھے ، اس کے باوجود وہ سب مصوّر کہلانے کے زبردست خواہش مند تھے - یہی حالت آج پاک و ہند میں بھی نظر آتی ہے کہ اکثر فن کار ، جو صحیح چہرہ تک نہیں بنا سکتے ، وہ اپنی تخلیق کو سب سے بلند اور ارفع تصوّر کرکے خواہش کرتے ہیں کہ ان کے کام کو اعلیٰ سے اعلیٰ مقام دیا جائے -

واضح رہے کہ ایسی تمام تخلیقات ، جو کسی بے راہ روی کے تحت تیار ہوتی ہیں ، چاہے ان پر کتنی ہی رقوم خرچ ہوں ، وہ اپنے کسی فنی وصف کے بغیر اپنی طرف کسی ایک صاحبِ نظر کو بھی متوجہ نہیں کر سکتیں - مثلاً شعر میں ایک لطافت ہوتی ہے اور صحیح شعر ہر مرتبہ ایک نیا لطف پیدا کرتا ہے - اس کے برعکس تجریدی آرٹ ہمیں ایک دفعہ بھی اپنی طرف مائل نہیں کرتا - پاکستان میں آج بے شمار مصوّر موجود ہیں جن

کو صحیح معنوں میں چہرہ تک بنانا نہیں آتا۔ وہ کوئی پوری شبیہ تو کیا شبیہ کے صحیح اعضا تک نہیں بنا سکتے۔ مگر وہ چاہتے یہ ہیں کہ ان کو جدید مصوّرین کی صفِ اول میں شامل کیا جائے۔ میرے نزدیک تجریدی مصوری کا کوئی مقام نہیں ہے اور نہ ہی اس کو کوئی مقام ملنا چاہیے۔

جب ہم اپنے گرد و پیش میں اعلیٰ مشرق موسم اور شفاف ہوا کو دیکھتے ہیں تو خواہ مخواہ دل چاہتا ہے کہ کوئی غزل ہی اس وقت سنائے۔ ہماری شاعری زیادہ تر اسی قسم کے ماحول کی پیداوار ہے۔ اس سے ہم انکار نہیں کر سکتے کہ یورپ میں مصوری کے بے شمار اعلیٰ کارنامے ملتے ہیں جن پر تاریخِ مصوری نازاں ہے۔ ان میں ادب و فن کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔ یونان، اطالیہ اور یورپ کے بعض دوسرے مقامات میں مصوری کے ایسے ایسے کارنامے منصۂ شہود پر آئے جن کے بغیر فنِ مصوری کی تاریخ ہرگز مکمل نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر رفائیل، لیونارڈو، تنتوریٹو، مائیکل انجلو، روبینز اور ریمبرانٹ کو لیجیے۔ ان کے سامنے ایک خاص مقصد تھا۔ ان کے فنی کارنامے آج بھی مذہبی لگاؤ اور محبت کی مصوری کے اس ماحول کا ایک تاریخی حصہ ہیں۔ انھوں نے ان کارناموں کو اپنے دلی جذبات سے بنایا جو آج ہر طرح مفقود ہیں۔

اسی طرح مشرق میں کمال الدین بہزاد (متوفی ۹۴۲ھ) نے وہ وہ کمال دکھائے اور اپنی مصوری کے ذریعے ہم عصر شعرا کی شاعری کو اس طرح چار چاند لگائے کہ انسان آج بھی ان کا مشاہدہ کر کے گھنٹوں حظ اٹھاتا ہے۔

بہزاد نے قصۂ یوسف زلیخا کو اس طرح مصور کیا ہے کہ تصویر پر نہ تو قرآن کریم کی متعلقہ آیت لکھی ہے اور نہ اسے کوئی عنوان دیا ہے۔ اس نے اپنے تصور کے مطابق قصۂ یوسف اور زلیخا کو اس طرح مصور کیا ہے کہ حضرت یوسف آگے آگے ہیں اور زلیخا ان کا پیچھا کر رہی ہے۔ انسان اس تصویر کے واقعے کو مد نظر رکھ کر پہروں اسے دیکھتا رہے اور ہرگز نہ تھکے۔ اس پر ہر لمحہ ایک نیا سرور اور کیفیت طاری

ہوتی ہے ۔ قصۂ یوسف زلیخا کی آیت کے معنی صحیح طور پر سمجھنے کے سلسلے میں یہ تصویر ایک تفسیر کا کام دیتی ہے ۔ زلیخا کے محل کے مختلف حصے اور نجی کمرے تک اس تصویر میں نمایاں ہیں ۔ سب سے بڑا کمال مشرقی مصوری میں یہ ہے کہ اس میں نہ کوئی سایہ ہے ، نہ عکس ہے بلکہ محض خطوط ہیں ۔ اس طرح تمام ماحول واضح اور صاف نظر آتا ہے جو مغرب میں ہرگز نہیں ہے ۔

غرض یہ کہ اسی مشرقی ماحول میں عبدالرحمٰن چغتائی پیدا ہوا اور یہی ماحول ہمیشہ اس کے پیش نظر رہا ۔ اس نے اپنی مصوری میں یہی ماحول اپنایا ۔ اس نے پنجاب کے دبستانِ مصوری کے فنکار کی حیثیت سے شہرت حاصل کی اور اسی سے وہ ہمیشہ متصف رہا ۔

مصوری کی نمائش اور ایک تصویر :

عبدالرحمٰن نے سفرِ آگرہ و دہلی سے واپس آ کر ایک بڑے سائز کی تصویر بعنوان ''شاہ جہاں کے آخری ایام'' اپنے خاص انداز سے شروع کی اور اس سلسلے میں تاریخی پس منظر کو بھی سامنے رکھا ۔ اس کے پیش نظر اپنی وہی فنی روایت تھی جس کا ذکر ہم نے مشرق کی فنی روایت کے تحت کیا ہے ۔ اس تصویر میں اس نے شہنشاہ شاہ جہاں کو مثمن برج میں اس کی آخری آرام گاہ کے پیش منظر میں پیش کر کے اس کے پس منظر میں ''تاج محل'' بھی دکھایا ہے ۔ مصور نے اس تصویر میں ہر دو شاہ کار عمارتوں یعنی تاج محل اور مثمن برج کو دکھایا ہے ۔ شاہ جہاں کے بسترِ مرگ کے گرد مصور نے اس کی بیٹی جہاں آراء کو بھی دکھایا ہے ۔

۱۹۱۷ء میں پہلی مرتبہ یہ تصویر مع بعض دیگر تصاویر کے عبدالرحمٰن نے میسوری کی نمائش میں حسب ہدایت سیکرٹری ارسال کی تھی ۔ چنانچہ نمائش کا افتتاح ہوا اور اس کی رپورٹ الہ آباد کے مشہور انگریزی روزنامہ ''پائیونیر'' میں شائع ہوئی جس سے معلوم ہوا کہ اس

تصویر نے بہت سے ناظرین کو متاثر کیا - منتظمین نمائش کی طرف سے اس تصویر کی قیمت اُس وقت تین ہزار روپے مقرر کی گئی تھی - نمائش کے چند روز بعد ہمیں سیکرٹری کی طرف سے ایک چٹھی موصول ہوئی کہ نیپال کے چیف منسٹر رانا شمشیر جنگ بہادر اس کی قیمت تین ہزار سے کچھ کم دینا چاہتے ہیں - تاہم چند روز کے بعد مصور اور میسوری نمائش کے منتظمین میں قیمت کا معاملہ بخیر و خوبی طے ہوگیا اور مصور بھی مطمئن ہوگیا - اس نمائش میں بہترین مصور کے لیے اول انعام اور ایک سونے کے تمغے کا اعلان بھی کیا گیا تھا -

مجھے یاد ہے اس تصویر پر بنگال سکول کے بانی ٹیگور نے بھی ایک محققانہ تنقید لکھ کر ارسال کی تھی - اس نے لکھا تھا کہ موت کا منظر نہایت پُرسکون ہوتا ہے مگر اس تصویر میں زیادہ اشخاص اور اُلجھن پیدا کرنے والا ماحول دکھایا گیا ہے - ٹیگور نے خود بھی ایک تصویر اسی موضوع پر بنائی تھی جسے ''چیٹرجی البم'' میں چھاپا گیا تھا - تاہم چغتائی بحیثیت مصور کے فنی اعتبار سے اور ماحول کے اعتبار سے زیادہ کامیاب رہا - میں نے بھی ٹیگور کی اصل تصویر دیکھی ہے - نہ تو وہ بڑے سائز کے کاغذ پر بنائی گئی ہے اور نہ ہی تاریخی اعتبار سے وہ کوئی کشش رکھتی ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ مصور کے ذاتی مشاہدے کا بہت دخل ہوتا ہے - ٹیگور نے اصل مثمن برج کو اپنی آنکھوں سے نہ دیکھا تھا جبکہ چغتائی نے اسے خود دیکھا تھا اور بڑے سائز کی تصویر بنا کر کامیاب رہا تھا -

عبدالرحمٰن چغتائی نے اس سے کافی عرصہ بعد ایک اور تاریخی تصویر ''جہاں آرا'' بنت شاہ جہاں کے آخری ایام کی بھی بنائی تھی - جہاں آرا ہی نے قلعۂ آگرہ میں شاہ جہاں کی رفاقت کی تھی اور شاہ جہاں نے اپنی اسی بیٹی کی آغوش میں ، تاج محل کو نگاہ میں رکھ کر ، آخری سانس لیا تھا - نہ معلوم اسے یہ تصویر بنانے کا کیسے خیال آیا - ممکن ہے کبھی دورانِ گفتگو میں جہاں آرا کا تذکرہ آیا ہو اور متعلقہ واقعات نے مصور کے ذہن میں گھر کر لیا ہو - شاہ جہاں کا انتقال ۱۶۷۶ء میں ہوا اور

جہاں آرا کا ۹۲ ۱۰ھ میں - جہاں آرا کو دہلی میں حضرت نظام الدین اولیا کے احاطے میں دفن کیا گیا تھا - جہاں آرا نے تمام زندگی مجرد گزاری تھی - تصوف کی تعلیم بھی اس نے حاصل کی تھی اور وہ حضرت مُلا شاہ کی مرید تھی - اس نے خود بھی بعض تحریریں تصوف کے موضوع پر لکھی ہیں - وہ تصوف میں قادری مشرب کی پیروکار تھی اور اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی -

پنجاب فائن آرٹ سوسائٹی :

میو سکول آف آرٹ لاہور میں مسٹر لایونل ہیتھ ۱۹۱۰ع میں آ گئے تھے - پھر وہ پرنسپل سردار بہادر رام سنگھ کے سبکدوش ہونے کے بعد ۱۹۱۲ع میں اس سکول کے پرنسپل مقرر ہوئے - اس کے بعد مسٹر ساماریندرا ناتھ گپتا ولد ناگیندر ناتھ گپتا ایڈیٹر روزنامہ "ٹریبیون" (انگریزی) بھی بنگال سے آ کر اس سکول کے عملے میں شامل ہو گئے تھے - عبدالرحمٰن چغتائی نے اس عرصے میں بحیثیتِ فن کار کافی شہرت پیدا کر لی تھی - اگرچہ وہ لتھو کے شعبے میں ماسٹر فیروز الدین کے ماتحت تھے مگر ان کی شہرت ان کے اپنے فن کی بدولت تھی - ان تمام باتوں نے پنجاب میں ، اور خصوصیت سے لاہور کے کالجوں میں ، ایک خوشگوار فضا پیدا کر دی تھی - چنانچہ محسوس کیا گیا کہ یہاں بھی کلکتے کی طرح ایک آرٹ سوسائٹی ہونی چاہیے -

چنانچہ متذکرہ بالا ماحول کو برقرار رکھتے ہوئے اور آرٹ کو فروغ دینے کی غرض سے ۱۹۱۸ع میں مسٹر ہیتھ اور مسٹر گپتا نے "پنجاب فائن آرٹ سوسائٹی" کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا - یہاں یہ بھی بیان کر دینا مناسب ہوگا کہ پنجاب میں آرٹ کے لیے دلچسپی پیدا کرنے کی غرض سے مسٹر گپتا نے بھی انھی اصولوں پر کام کیا جس طرح بنگال کے ٹیگور سکول میں ہوا تھا - اس قسم کی سوسائٹیاں بمبئی اور دیگر مقامات پر بھی وجود میں آ چکی تھیں - اس سوسائٹی کے اغراض و مقاصد بھی وہی تھے

جو بنگال سوسائٹی کے تھے - اس جد و جہد نے پنجاب کے نوجوان فن کاروں کو دل جمعی سے کام کرنے کا موقع دیا اور سوسائٹی کی پہلی نمائش ۱۹۱۹ع میں لاہور کے عجائب گھر میں منعقد ہوئی - اس نمائش میں پنجاب سے محمد حسین قادری ، مسٹر گپتا ، عبدالرحمٰن اعجاز ، مسٹر روپ کرشنا ، میاں عنایت اللہ اور بنگال سے نند لال بوس اور مسٹر اباننددرا ناتھ ٹیگور وغیرہ نے اپنے اپنے فن پارے ارسال کیے تھے - چنانچہ کم و بیش ایک سو تصاویر اس نمائش میں رکھی گئی تھیں - فن اور روایات فن کے اعتبار سے چغتائی کے کام نے سب کو متاثر کیا تھا - جسے بھی فن مصوری سے کچھ دلچسپی تھی اس نے اس میں پورے اطمینان کا اظہار کیا تھا اور اخبارات نے بھی تعریفی مضامین شائع کیے تھے - لاہور کے کالجوں کے اساتذہ اور طلباء نے خاص طور پر اس نمائش کو بہت پسند کیا تھا - گورنمنٹ کالج لاہور کے پرنسپل مسٹر ایس ہیمی نے تو خاص طور پر اپنے کالج کے طلبا اور اساتذہ کے سامنے ایک پرمغز تقریر بھی اس نمائش کے ضمن میں کی تھی - یہ تقریر گورنمنٹ کالج کے میگزین ''راوی'' (جلد نمبر ۱۴ : سال ۱۹۱۹ع - ۱۹۲۰ع ، صفحات ۱۵۶ - ۱۵۹) میں چھپی تھی - اس کا کچھ حصہ ذیل میں درج ہے :

> ''انڈین آرٹ کی اپنی خصوصیات ہیں - کلکتہ سکول کی تصاویر ، جو یہاں لاہور میں رکھی گئی ہیں ، ان میں اپنی خصوصیات ہیں اور قابل مطالعہ ہیں - علاوہ ازیں یہ امر مزید فخر کا باعث ہے کہ جو بہترین تصاویر پنجاب سے پیش کی گئی ہیں ان میں سے قابل ذکر وہ ہیں جو عبدالرحمٰن چغتائی کی ہیں - اس نے بہترین تصورات اور اعلیٰ تخیلات کا مظاہرہ کیا ہے - ان تصاویر کے مطالعے نے ایک دلکش مشغلہ پیدا کیا ہے - کوئی اس بات کا اندازہ نہیں کر سکتا کہ کس قدر حسن مناظر قدرت میں موجود ہے ، جب تک کہ کوئی فنکار اسے اپنی تصاویر میں قید نہ کرے -''

غرض کہ یہ نمائش پنجاب میں ، لاہور کے عجائب گھر میں ، نہایت

کامیاب رہی ۔ اس موقع پر کافی تصاویر فروخت بھی ہوئی تھیں اور پہلی دفعہ عبدالرحمٰن چغتائی کی بدولت پنجاب نے بھی اس فن میں شہرت حاصل کی تھی ۔

تفریحی مشاغل اور ادراکِ فن :

عبدالرحمٰن چغتائی کو قدرت نے فن کی تفہیم کا ایک خاص ملکہ عطا کیا تھا ۔ ایک خاص نہج پر مصوری کرنے کے علاوہ قدرت نے فنی سوجھ بوجھ کے ضمن میں بھی اسے خاص ملکہ عطا کیا تھا ۔ سفرِ کلکتہ میں اسے استاد حسین بخش کی بدولت آغا حشر کی صحبت بھی نصیب ہوئی ۔ اس صحبت نے اسے تھیئٹر کے ضمن میں بھی ایک خاص ذوق عطا کیا ۔ کلکتہ کے قیام کے دوران میں اس نے تھیئٹریکل کمپنی کے بڑے بڑے فن کاروں سے شناسائی پیدا کی اور ان کی اعلیٰ کار کردگی کو دیکھا ۔ وہ سینما دیکھنے کا بھی بہت شوق رکھتا تھا ۔ یہ خاموش فلموں کا زمانہ تھا اور چغتائی نہایت شوق سے اُنھیں دیکھا کرتا تھا ۔ لاہور میں میکلوڈ روڈ پر ایمپائر سینما ہوتا تھا جس کا نام آج مختلف ہے ۔ اس سینما میں کئی فلمیں اُس نے دیکھی تھیں اور فنی حیثیت سے وہ ان فلموں کی تہہ تک پہنچتا تھا ۔ اسے نجی زندگی میں اپنے گھر کے ماحول سے بہت محبت تھی اور پتنگ بازی سے بھی وہ ایک خاص شغف رکھتا تھا ۔ وہ خود بھی اعلیٰ درجے کی پتنگ بناتا ، اسے اڑاتا اور پیچ لڑاتا تھا ۔ ہم اس ضمن میں آگے چل کر بھی کچھ لکھیں گے ۔

وہ فن کے ہمہ گیر ادراک میں ایک خاص اور نمایاں حیثیت رکھتا تھا ۔ آج ہم یہ خصوصیات پڑھے لکھے لوگوں میں عموماً مفقود پاتے ہیں ۔ اُستاد شیر محمد ، جن کی تمام زندگی میو سکول آف آرٹ میں گزری تھی اور جن کا ذکر اُوپر بھی ہو چکا ہے ، وہ عبدالرحمٰن کو اپنے سکول میں دیکھ کر بہت خوش ہوا کرتے تھے ۔

سفرِ شملہ اور بعض سکھ اہلِ علم :

برطانوی حکومت نے ۱۹۲۴ع میں لندن میں ایک ایمپائر نمائش بمقام ویمبلے منعقد کرنے کا اعلان کیا تھا جس میں ایک شعبہ ہندوستانی تصاویر کا بھی تجویز کیا گیا تھا ۔ اس میں بنگال ، بمبئی اور پنجاب کے مصور شریک ہوئے اور صرف عبدالرحمٰن چغتائی کی تصاویر کی بدولت پنجاب کو بھی نمایندگی کا موقع ملا تھا ورنہ بمبئی اور بنگال اس فن میں بہت آگے تھے ۔ نمائش کی فنی ترتیب کے لیے مسٹر ہیتھ کو گورمنٹ نے خاص طور پر لاہور سے لندن آنے کی دعوت دی تھی تاکہ وہ مصوری کے ہندوستانی شعبے کو مناسب انداز میں مرتّب کر سکیں ۔ مسٹر ہیتھ اپنے بہت سے طلبا اور فن کار لے کر وہاں پہنچا تھا ۔ ہم اس کا ذکر آگے چل کر کریں گے ۔

۱۹۲۰ع کے بعد عبدالرحمٰن چغتائی میعادی بخار میں مبتلا ہوگیا تو میں لدھیانہ سے لاہور آ گیا ۔ پھر گرمیوں کی چھٹیوں میں اسے افاقہ ہوا تو میں نے تفریح کے لیے شملہ جانے کا مشورہ دیا ۔ چنانچہ ہم اس کے کہنے پر اپنے ساتھ کچھ تصاویر بھی لے گئے ۔ اس کی زندگی کا یہ وہ زمانہ تھا کہ نمائشِ لاہور کے باعث اس کی شہرت کافی پھیل چکی تھی جس کی بدولت بعض سکھ احباب اس کا بہت احترام کرتے تھے ۔ ان میں سے پروفیسر کشمیرا سنگھ (جو اس وقت خالصہ کالج امرتسر میں انگریزی کے پروفیسر تھے) ، ان کے رفیق اور دوست بھائی ویر سنگھ ، کاکا ٹھاکر سنگھ اور ڈاکٹر پورن سنگھ وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ شملہ کی سالانہ نمائش میں چغتائی کی تصاویر بھی پیش کی گئی تھیں جن کو میڈل بھی ملا ۔ چونکہ ہنوز عبدالرحمٰن کی طبیعت پوری طرح درست نہیں ہوئی تھی لہٰذا ایک روز صبح صبح ایک سکھ ڈاکٹر گھوڑے پر سوار ہو کر عبدالرحمٰن کو دیکھنے کے لیے ہمارے مکان پر آ گیا ۔ معلوم ہوا یہ ڈاکٹر صاحب شملہ میں ہی رہتے ہیں اور کافی دور ایک پہاڑ پر قیام رکھتے ہیں ۔ شملہ کی

بارشوں سے بھی ہم بہت پریشان ہو چکے تھے ۔ چنانچہ عبدالرحمٰن کو اس سکھ ڈاکٹر کے علاج سے بہت فائدہ ہوا ۔ بعد میں معلوم ہوا کہ ان کو دراصل سردار ویر سنگھ نے عبدالرحمٰن کا علاج کرنے کی ہدایت کی تھی ۔

ایک شام بعض سکھ حضرات نے ایک کوٹھی میں چائے کی دعوت کا انتظام کیا جس میں سر جوگندر سنگھ ، ڈاکٹر ٹھاکر سنگھ اور سندر سنگھ مجیٹھیہ وغیرہ شامل ہوئے اور انھوں نے مصوّر عبدالرحمٰن کے فن کو خوب سراہا ۔ پھر جب ہم شملہ سے واپس آ گئے تو لاہور میں پروفیسر کشمیرا سنگھ ، بھائی ویر سنگھ شاعر اور ٹھاکر سنگھ وغیرہ ہمارے مکان پر بھی آئے اور انھوں نے ہمارے محلے کے مشہور پنجابی شاعر بابا ہدایت اللہ سے ملنے کی خواہش کی جس کا ہم نے انتظام کر دیا ۔ بابا ہدایت اللہ نے ان سے ملاقات کی اور بھائی ویر سنگھ کی فرمائش پر اپنے پنجابی اشعار بھی گا کر سنائے ۔ اس کے بعد کشمیرا سنگھ نے ہمارے مکان پر آ کر خواہش ظاہر کی کہ عبدالرحمٰن چغتائی ، بھائی ویر سنگھ کے پنجابی اشعار کو مصوّر کر دیں ۔ بھائی ویر سنگھ نے اپنا ایک پنجابی شعر بھی سنایا تھا جس کا اول مصرع یہ تھا :

"ہیر صراحی دھون نوائی ، کھڑی چنانہہ دے کنڈھے"

یعنی ہیر دریائے چناب کے کنارے اپنی صراحی دار گردن جھکائے کھڑی ہے ۔ چنانچہ عبدالرحمٰن نے کچھ اشعار کی تصاویر تیار کر دیں جنھیں ان سکھ حضرات نے یورپ کے ایک مشہور اور گراں ادارے سے رنگین بلاک تیار کروا کر مع انگریزی ترجمے کے چھپوایا ۔ یہ رنگین تصاویر مع انگریزی تراجم کے آج بھی موجود ہیں ۔ جب ڈاکٹر پورن سنگھ جاپان سے واپس آیا تو اپنے ہمراہ اپنی تازہ کتاب Spirit of Oriental Poetry بھی لایا جو اس نے چغتائی کو پیش کی ۔ ڈاکٹر پورن سنگھ علامہ اقبال کے احباب میں سے تھے اور ان کی اس کتاب میں علامہ اقبال کا ذکر بھی موجود ہے ۔

سامانِ مصوّری :

دیکھا گیا ہے کہ مصوری جیسا نازک فن ہر شخص کے احاطۂ ادراک میں نہیں آ سکتا مگر بعض اوقات عمدہ سامانِ مصوّری بھی کسی مصوّر کے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے باعث بن جاتا ہے۔ فن کے اظہار میں مصوّری کا عمدہ سامان بہت بڑا محرک اور مددگار ہوتا ہے۔ ہر مصوّر یہ خواہش کرتا ہے کہ اسے اعلٰی سے اعلٰی سامان میسر آئے تاکہ وہ بغیر کسی رکاوٹ کے اعلٰی کارنامہ پیش کرے۔ اچھا سامان، جس سے تصاویر بنائی جاتی ہیں، اس میں کاغذ سرِ فہرست ہے۔ ہمیں گزشتہ زمانے پر نظر کرنی چاہیے کہ صرف ایک وصلی تیار کرنے میں کیا کیا دقتیں اور نزاکتیں کرنی پڑتی تھیں۔ صحیح وصلی میں کبھی بھی خم نہیں پڑتا تھا اور اس میں مختلف رنگ پیدا کیے جاتے تھے۔ قدیم ماہرین کے لیے کاغذ کو الگ الگ مطالب (مثلاً کتابت اور تصویر سازی) کے لیے تیار کیا جاتا تھا۔ آج کے دور میں یورپ کی مشینی ایجادوں نے ان تمام باتوں کا ایک دم قلع قمع کر دیا ہے اور ایسے ایسے سامان مہیا کر دیے ہیں کہ انسان دنگ رہ جاتا ہے۔ متوسط زمانے یعنی دورِ تیموری کے شاہ نامے اور دیگر مصوّر مخطوطات کے نازک فن کو دیکھیے جسے کاتب جعفر تبریزی نے لکھا اور امیر خلیل نے اس کو مصوّر کیا۔ یہ کارنامہ شہزادہ بایسنغر بن شاہ رخ مرزا (متوفی ۸۳۷ھ) کی حوصلہ افزائی سے انجام دیا گیا تھا۔ اس وقت شاہنامہ پر ایک مقدمہ بھی لکھا گیا تھا جسے مقدمۂ بایسنغری کہتے ہیں۔ شاہنامہ کا یہ مصوّر نسخہ طہران کے ملّی کتب خانے میں آج بھی موجود ہے۔ اس کے ترقیمہ کو دیکھ کر انسان حیران رہ جاتا ہے اور اس کارنامے پر عش عش کر اٹھتا ہے۔ آج کوئی فن کار اس عمدگی سے ایک متوازی خط تک نہیں لگا سکتا حالانکہ آج تمام اقسام کی سہولتیں میسر ہیں اور ہر قسم کی مشینیں بھی موجود ہیں۔ عبدالرحمٰن چغتائی کے ضمن میں یہ بات بہت ضروری ہے کہ اس نے قریب قریب انھی اصولوں پر اپنی تصاویر بنائی ہیں۔

عبدالرحمٰن نے بنگال دبستان کے ڈاکٹر ٹیگور کو دیکھا کہ وہ زیادہ تر جاپانی یا انگلش کاغذ ''وائٹ مین'' (Whiteman) استعمال کرتے ہیں اور پانی کا زیادہ استعمال کرتے ہیں ۔ تصویر پر خاکہ کشی کرنے کے بعد کئی دفعہ رنگوں سے خاکہ بنا کر اور پانی میں ڈبو کر اسے پختہ کر لیتے ہیں ۔ مگر ہر کاغذ یہ تمام مراحل برداشت نہیں کر سکتا ، اس کے لیے خاص کاغذ کا ہونا لازمی ہے ۔ تاہم اس عمل کے بار بار اعادے سے تصویر ایک طرح پختہ ضرور ہو جاتی ہے ۔ عبدالرحمٰن چغتائی جس عمل سے اپنے اصل خاکے مکمل کیا کرتا تھا وہ عمل ہر ایک کی سمجھ میں نہیں آ سکتا ، نہ ہر ایک اسے کر سکتا ہے ۔ یہ عمل ایک بڑے فن کار یا ماہر کے بغیر مکمل ہو ہی نہیں سکتا ۔ نہ ہی آج کا فن کار یا مصوّر اسے کرنے کی ہمت یا توفیق رکھتا ہے ۔ یہ عمل آبی رنگوں کی تصاویر تک محدود ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس راز کو عام مصوّر سمجھنے سے قاصر ہیں ۔

مشرق مصورین کے اسی عمل نے یورپ کی بعض فرموں کو ان کی ضرورت کے مطابق کاغذ بنانے کی طرف متوجہ کیا ۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے "وائٹ مین کمپنی" نے ہماری اسی قسم کی درخواست پر کاغذ کا ایک ''رول'' قریب ایک سو گز لمبا اور قریب ڈیڑھ گز چوڑا بنا کر ہمیں بھیجا تھا ۔ اسے کام میں لانے کے بعد معلوم ہوا کہ وہ عبدالرحمٰن کی ضرورت کو پورا نہیں کر سکتا ۔ ہم چونکہ اس کی قیمت ادا کر چکے تھے اس لیے عبدالرحمٰن نے اپنے دیگر مصور ساتھیوں کو ، جو ہنوز سکول میں کام کرتے تھے ، اس کاغذ پر مختلف رنگوں میں تصاویر بنانے پر آکسایا ۔ اس طرح ایک عمدہ مجموعہ مناظر کی تصاویر کا مہیا ہوگیا جسے نمائش کے لیے ہم نے شملہ ، میسوری اور کشمیر کی نمائشوں میں مختلف ناموں سے ارسال کر دیا ۔ ان نمائشوں میں تصاویر ارسال کرنے کے قواعد یہ تھے کہ تصویر کے فریم کی دوسری طرف فن کار کو خود لکھنا پڑتا تھا کہ یہ تصویر اس نے بنائی ہے اور اسی کی تخلیق ہے ۔ ساتھ ہی تصویر کی قیمت

کا بھی اظہار ہوتا تھا ۔ اس طرح سے اُس کاغذ کا خاتمہ کیا گیا اور یوں رقم اکھٹی کرکے لاگت کو پورا کیا گیا ۔

عبدالرحمٰن ہمیشہ یورپ سے اپنی ہدایت کے مطابق اور حسب منشا کاغذ حاصل کرتا تھا ۔ اسی طرح دیگر سامان یعنی برش اور رنگ وغیرہ بھی تھے جن میں سے بعض وہ جاپانی اور چینی بھی استعمال کرتا تھا ۔ جہاں تک نہایت باریک برش سے خط لگانے کا تعلق ہے ، وہ زیادہ تر ونسر اینڈ نیوٹن لندن کی فرم کے بنائے ہوئے برش وغیرہ استعمال کرتا رہا ۔ وہ سونا بھی ضرورت کے مطابق تصاویر میں لگاتا تھا جس طرح قدیم فن کار لگاتے تھے ۔

جیسا کہ میں نے اوپر ذکر کیا ہے ، یورپ کے جدید طریقوں نے ہمارے پرانے طریقے بھلا کر ہمیں بھی جدید سامان کا عادی کر دیا ہے اور قدیم طرزیں آج مفقود ہوگئی ہیں ۔

ہمارے بزرگ بابا میراں بخش (حجرہ والے) کے لڑکے محمد حیات نے ایک واقعہ سنایا کہ ایک موقع پر عید کے دن ان کے گھر میں کچھ نہ تھا ۔ چنانچہ بابا میراں بخش نے پرانی سیپیاں سونے کی نکال کر ان کو گرم کرکے ان سے سونا حاصل کر لیا جسے محمد حیات بازار میں ساڑھے تین روپے میں (زمانہ ۱۹۰۷ع) فروخت کر آیا اور یوں اس گھر میں عید کا تہوار منایا گیا ۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ مصور صحیح قسم کا سونا اور رنگ استعمال کرتے تھے ۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی وہ رنگ اسی طرح چمکتے ہیں اور ان کی رونق آج بھی قائم ہے ۔ یہی حال عبدالرحمٰن کے سامانِ مصوری کا تھا ۔ اگرچہ بعض لوگوں کو یہ مبالغہ نظر آتا ہے مگر یہ حقیقت ہے ۔

پنجاب کا دبستانِ مصوری :

جیسا کہ ہم نے اوپر ذکر کیا ہے ، ۱۹۲۴ع میں لندن میں ایک نمائش ''ایمپائر نمائش'' کے نام سے منعقد ہوئی تھی اور مسٹر ہیتھ (پرنسپل

میو سکول آف آرٹ لاہور) اس نمائش کی ترتیب کے لیے اپنے کاریگر وغیرہ ہمراہ لے کر پہلے ہی لندن چلا گیا تھا ۔ پنجاب کے فن کار اس نمائش میں شرکت کے لیے ہمہ تن مصروف تھے اور یہی حال چغتائی کا بھی تھا ۔ یہ نمائش چونکہ ویمبلے میں منعقد ہوئی تھی لہٰذا بعض لوگ بجائے "ایمپائر نمائش" کہنے کے اسے "ویمبلے نمائش" کے نام سے بھی یاد کرتے تھے ۔ اس میں بنگال سکول ، بمبئی سکول اور پنجاب کے سرکردہ مصورین نے شرکت کی تھی ۔ یہ پہلا موقع تھا کہ پنجاب سکول کو بھی اس بین الاقوامی نمائش میں شرکت کا موقع ملا اور اسے بھی تسلیم کیا گیا ۔ اس کا سہرا دراصل چغتائی کے سر ہے جس نے سب پر سبقت حاصل کی تھی ۔ چنانچہ مبارک بادی کے کئی خطوط بھی چغتائی کو موصول ہوئے تھے جن میں اس کے فن کی تعریف کی گئی تھی ۔ اس کے مجموعے میں دیوداسی ، مندر کی پجارن اور دیگر تصاویر کو ملا کر کل آٹھ تصاویر شامل تھیں ۔ چغتائی کے علاوہ پنجاب سے میاں عنایت اللہ ، محمد حسین قادری ، اے ۔ آر ۔ اصغر اور عبدالرحمٰن اعجاز وغیرہ نے شرکت کی تھی ۔ یہ سب چغتائی کے تلامذہ اور ہم نوا تھے جنھوں نے پنجاب کے دبستان کا نام زندہ کیا اور مل کر ہندوستانی شعبے میں شامل ہوئے ۔ مسٹر ہینھ نے بھی پنجاب سکول کا ذکر وہاں کے کسی اخبار میں کیا تھا جس کی وجہ سے پنجاب کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی ۔ اس موقع پر کچھ تصاویر فروخت بھی ہوئی تھیں ۔ ان میں سے ایک تصویر ، جس کا نام "شبِ نیشاپور" تھا ، لاہور میوزیم نے کافی رقم کے عوض خریدی تھی اور ایک تصویر بمبئی کے پرنسپل آف ویلز میوزیم نے خریدی تھی ۔ عبدالرحمٰن نے اس نمائش کی تیاری کے لیے اپنے گھر میں بیٹھ کر کام کیا تھا اور میو سکول آف آرٹ سے بیماری کے نام پر چھٹی حاصل کر لی تھی کیونکہ گھر پر وہ بڑی عمدگی سے کام کرتا تھا اور اکثر شام کو سنیما بھی چلا جاتا تھا ۔ ایک شام ایمپائر سنیما میں اچانک مسٹر گپتا سے چغتائی کا آمنا سامنا ہوگیا جو آرٹ سکول کا اسسٹنٹ پرنسپل تھا ۔ چنانچہ اس نے چغتائی کے خلاف رپورٹ

کردی کہ وہ بیمار نہیں ہے اور غلط چھٹی لی ہے ۔ اس پر چغتائی سے باز پُرس کی گئی لیکن چغتائی نے نہ تو اس باز پرس کا کوئی جواب دیا اور نہ ہی اس کے بعد وہ آرٹ سکول کے احاطے میں کبھی داخل ہوا ۔ بلکہ میرا تو یہ خیال ہے کہ اس واقعے کے بعد وہ اپنی موت تک کبھی میو سکول آف آرٹ کے قریب سے بھی نہیں گزرا ۔ گورنمنٹ نے کئی مرتبہ اس کی وجہ جاننا چاہی مگر اس نے کوئی توجہ نہ دی ۔

غرض کہ ۱۹۲۴ع سے چغتائی کے فن اور زندگی میں ایک خاص انقلاب آ گیا اور وہ اپنی مصوری کی بدولت دور دور تک مشہور ہوتا چلا گیا ۔ اس نے آرٹ سکول کو غالباً اس لیے خیرباد کہہ دیا تھا کہ وہ جان گیا تھا کہ یہ باز پرس دراصل رقابت کا نتیجہ ہے ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مسٹر گپتا متذکرہ نمائش میں بنگال کے فن کار کی حیثیت سے شامل ہوا تھا اور چغتائی پنجاب کا نمایندہ تھا ۔ یہ واقعہ چغتائی کو ایک آزاد منش فن کار ثابت کرتا ہے اور آزادی کے اسی جذبے کا اظہار اس کے فن میں بھی ملتا ہے ۔

پنجاب کے اُردو رسائل :

اس زمانے میں چغتائی کے اردگرد پنجاب کے کئی دوسرے فن کار بھی نظر آتے تھے جن کا اُوپر ذکر کیا گیا ہے ۔ ان لوگوں کی وجہ سے پنجاب سکول آف مصوری کا ہر طرف چرچا ہوگیا تھا ۔ اسی دوران میں لاہور سے ایک رسالہ بنام ''نیرنگِ خیال'' جولائی ۱۹۲۴ع میں حکیم محمد یوسف حسن نے جاری کیا جس کے لکھنے والوں میں محمد دین تاثر قابلِ ذکر ہیں ۔ یہ رسالہ موتی بازار کے قریب بارود خانہ بازار سے نکلنا شروع ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے بہت مقبول ہوگیا ۔ ہر لکھنے والا خواہش مند رہتا کہ اس میں اس کے مضامین کو بھی جگہ ملے کیونکہ اس رسالے نے پنجاب کی فضا میں ایک ادبی رنگ بھر دیا تھا ۔ دراصل رسالہ ''مخزن'' کے بعد ایک ایسے ہی ادبی رسالے کی سخت ضرورت تھی ۔ چنانچہ

اس رسالے نے بہت جلد ایک مقام حاصل کر لیا اور اس کا ہر طرف چرچا ہونے لگا - ''نیرنگ خیال'' کے مدیر حکیم یوسف حسن (جو اب بھی حیات ہیں اور راولپنڈی میں قیام کرتے ہیں) بہت ہردلعزیز ہو گئے کیونکہ انھوں نے بڑے خلوص اور لگن کے ساتھ اس جریدے کو سجایا سنوارا تھا - انھوں نے ناگوار تنقید سے احتراز کرتے ہوئے وسیع القلبی سے ہر صاحبِ ذوق لکھنے والے کی حوصلہ افزائی کی تھی - راقم نے خود بھی اس پرچے کے لیے کئی مضامین لکھے ہیں -

مجھے یاد ہے کہ حکیم صاحب نے (ستمبر - اکتوبر) ۱۹۳۲ء میں ''نیرنگ خیال'' کا ''اقبال نمبر'' شائع کیا تھا جو ''بانگِ درا'' سائز کے ۵۰۰ صفحات پر مشتمل تھا - اس میں بڑے مفید مضامین شامل تھے - علامہ اقبال ۱۹۳۲ء میں لندن کی راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں تشریف لے گئے تو یہ نمبر ان کے ہمراہ تھا -

اس سے قبل ۱۹۲۲ء میں لاہور ہی سے ایک ماہوار ادبی رسالہ بنام ''ہزار داستان'' حکیم احمد شجاع مرحوم نے نکالا تھا اور انھوں نے چغتائی سے اس کے سرورق کا ڈیزائن بھی بنوایا تھا - یہ رسالہ بھی چغتائی کے پاس ہمیشہ آتا رہا مگر یہ ''نیرنگ خیال'' سے خاصا مختلف تھا - اس میں محققانہ مضامین بھی کبھی کبھی چھپتے تھے ورنہ زیادہ تر یہ ادب ہی سے متعلق تھا - انھی دنوں لاہور سے ایک اور ماہوار جریدہ ''عالمگیر'' کے نام سے بھی نکلتا تھا جس کا تعلق چغتائی سے بالکل نہ تھا - چغتائی کی ایک رنگین تصویر رسالہ ''ہزار داستان'' میں بہ عنوان ''تخلیقِ موسیقی'' چھپی تھی جو قابلِ دید تھی - بعد میں ''مخزن'' کا احیا حفیظ جالندھری نے کیا تھا -

علامہ اقبال اور چغتائی :

مجھے ٹھیک طرح یاد نہیں کہ عبدالرحمٰن چغتائی کب علامہ اقبال سے زیادہ قریب ہوا - اتنا یاد ہے کہ اس نے علامہ اقبال کی اکثر نظمیں جلسوں میں سنی تھیں - ۱۹۲۱ء میں لندن کے ہفت روزہ علمی اخبار ''اینتھم''

میں ''اسرارِ خودی'' کے انگریزی ترجمے (از ڈاکٹر نکلسن) پر ای - ایم - فورسٹر کا تبصرہ شائع ہوا - یہ شمارہ مجھے لاہور پبلک لائبریری میں نظر آیا تو میں اسے لے کر میو سکول آف آرٹ گیا اور عبدالرحمٰن کو دکھایا - غالباً یہ اکتوبر ۱۹۲۱ع کا زمانہ تھا - پھر ہم دونوں بھائی یہ شمارہ لے کر علامہ کے یہاں پہنچے - وہ اُس زمانے میں انارکلی والے مکان میں رہتے تھے - علامہ نے یہ تبصرہ اس سے پہلے نہ دیکھا تھا اور نہ ہی انھیں اس کے بارے میں علم تھا - اگرچہ اس تبصرے کا اُردو ترجمہ ''معارف'' اعظم گڑھ (جون) میں شائع ہو چکا تھا جو سجاد علی انصاری نے کیا تھا مگر ہمیں اس کا علم کافی دیر بعد ہوا - چنانچہ علامہ انگریزی تبصرہ دیکھ کر بہت خوش ہوئے - اسی ملاقات میں اُنھوں نے چغتائی کی تصاویر دیکھنے کی خواہش بھی کی -

جب علامہ نے اپریل ۱۹۲۲ع میں انجمنِ حمایت اسلام کے سالانہ جلسے میں ، جو شیرانوالہ ہائی سکول کے احاطے میں منعقد ہوا تھا ، اپنی مشہور نظم ''خضر راہ'' ترنم کے ساتھ سنائی تھی تو عبدالرحمٰن بھی اس جلسے میں شریک تھا - حسبِ سابق یہ نظم بھی مطبوعہ صورت میں سامعین میں تقسیم کی گئی تھی اور اس کے سرِورق کے پیچھے چھپا ہوا تھا کہ اس نظم کا مصوّر ایڈیشن بھی شائع کیا جائے گا - اس جلسے میں سر ذوالفقار علی اور شیخ عبدالقادر حضرت علامہ کے قریب بیٹھے تھے اور راقم علامہ کے پیچھے سٹیج پر بیٹھا تھا - عبدالرحمٰن کے ساتھ اس کے دوست سردار کشمیرا سنگھ ، کاکا ٹھاکر سنگھ اور بھائی ویر سنگھ خاص طور پر نظم سننے کے لیے امرتسر سے آئے تھے - کلامِ اقبال کو مصوّر کرنے کے لیے چغتائی اور علامہ اقبال کے درمیان کئی دفعہ گفت و شنید ہوئی تھی جو ایک الگ داستان ہے - بہرحال اقبال کے کلام کو مصوّر کرنے کی ضرورت اُس وقت بھی محسوس کی جا رہی تھی جسے میں آگے چل کر تفصیل سے بیان کروں گا -

محمد دین تاثیر اور مرقع چغتائی :

لاہور کی علمی فضا میں آج بھی وہ مہک محسوس ہوتی ہے جو ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی ذات سے عبارت تھی ۔ تاثیر کا انتقال یکم دسمبر ۱۹۵۰ع کو لاہور میں ہوا ۔ وہ عبدالرحمٰن چغتائی سے ۱۹۲۵ع میں ''نیرنگ خیال'' کے توسط سے ملے تھے ۔ اُن دنوں وہ بارود خانہ میں میاں نظام الدین کے ہاں رہتے تھے اور ابھی تک اُنھوں نے ایم ۔ اے انگریزی کا امتحان پاس نہیں کیا تھا ۔ جب وہ عبدالرحمٰن چغتائی سے پہلی مرتبہ نیرنگ خیال کے دفتر میں ملے تو ان کے ہاتھ میں دیوانِ غالب کا نسخہ تھا جو اُسی زمانے میں جامعۂ ملّیہ دہلی نے جرمنی سے طبع کروا کر منگوایا تھا ۔ تاثیر نے چغتائی کو دیوان سے اپنے مطلب کے چند اشعار بھی سنائے تھے اور چغتائی کو اکسایا تھا کہ اس دیوان کو مصور ہونا چاہیے ۔ چغتائی نے اس امر کا وعدہ کیا تھا کہ وہ ضرور دیوانِ غالب کو مصور کرے گا ۔ چغتائی نے تاثیر کے ہاتھ سے وہ نسخہ لے کر اس میں سے غالب کی تصویر پھاڑ لی تھی کہ وہ نہایت ناموزوں تصویر تھی ۔ میرے نزدیک یہ ملاقات ایک طرح سے ''مرقعِ چغتائی'' یا مصور ایڈیشن دیوانِ غالب کی اشاعت کے سلسلے میں محرک ثابت ہوئی ۔

چغتائی کی ہندوانی تصاویر :

جب ملک تقسیم ہوا تو عبدالرحمٰن چغتائی بحیثیت آرٹسٹ ہندوستان کے کونے کونے میں مشہور ہو چکا تھا ۔ اس نے بمبئی ، مدراس ، الہ آباد ، کلکتہ اور لکھنو کی کئی نمائشوں میں نام پیدا کیا تھا اور میڈل حاصل کر کے بڑی شہرت حاصل کی تھی ۔ وہ اُن لوگوں میں زیادہ مشہور تھا جو رقم خرچ کر کے ان کی تصاویر سے اپنے رہائشی مکانوں کی زیب و زینت بڑھاتے تھے ۔ اگر صحیح طور پر تجزیہ کیا جائے تو عبدالرحمٰن کی تصاویر کو اور خود ان کو چاہنے والوں کی ایک کثیر تعداد سامنے آئے گی ۔

تاہم مسلمانوں میں فنِ مصوری سے بہت کم لگاؤ پایا جاتا تھا اور مسلمان مصوری سے اتنے مانوس نہیں تھے جتنے کہ ہندو تھے - اس کے باوجود ہمارے معاشرے میں ہندو رسم و رواج خاصے مقبول تھے اور پنجاب کے مسلمان گھرانوں میں بھی بیاہ شادی کے موقع پر کرشن اور رادھا کے گیت بغیر کسی تمیز کے گائے جاتے تھے - یہاں تک کہ علاقۂ پنجاب میں کرشن اور رادھا کی تصاویر بہت عام تھیں - ہندو علم الاصنام میں کرشن اور رادھا کی محبت ایک مستقل موضوع ہے اور یہ ان کے ہاں عین مذہب ہے - اس ضمن میں میرا بائی کو ایک خاص شہرت حاصل ہے جو راجپوتانہ کے علاقہ جودھپور کی ایک صوفی منش عورت تھی جو ۱۵۱۹ع - ۱۵۲۳ع کے برسوں میں رادھا اور کرشن کی مورتیاں بنا کر پوجا کرتی تھی -

غرض کہ ہندو مذہب میں اس قصے کا اظہار تصاویر میں بھی ملتا ہے اور عبدالرحمٰن نے کرشن اور رادھا کی بے شمار پرانی تصاویر اصل رنگوں میں جمع کی ہوئی تھیں - پھر آس نے خود بھی کرشن اور رادھا کی مختلف کیفیات کی تصاویر بنائی تھیں جو نمائشوں میں فوراً فروخت ہو جاتی تھیں - ان تصاویر میں ہندوستان کا ماحول اپنی پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہے - چغتائی نے کرشن اور رادھا کی یہ تصاویر بہت محنت سے بنائی تھیں -

مجھے یاد ہے اس نے ایک تصویر ہولی کے تہوار کی بھی بنائی تھی جس میں عورتیں ہولی کھیلتی دکھائی گئی تھیں - ایک عورت کے ہاتھ میں رنگ سے بھری ہوئی پچکاری ہے جو وہ اپنی ساتھی عورتوں پر اپنے بازو پھیلا کر پھینک رہی ہے - مصور نے عورت کے بازوؤں کو اس طرح پھیلایا ہے کہ یہی عمل تمام تصویر کی جان نظر آتا ہے اور دیکھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے - اسی طرح چغتائی نے کوروؤں اور پانڈوؤں کی کہانی کی تصویر بھی بنائی تھی جس میں ارجن تیروں کا دھنش اٹھائے ہوئے ہے -

(رسالہ "سہیل" علی گڑھ ، سہ ماہی ، ستمبر ۱۹۲۶ع ، ج ۱ ، شمارہ ۳) -

میرے سامنے پنجاب لٹریری لیگ لاہور کا رسالہ "جرنل آف آرٹ اینڈ

لٹریچر'' ۱۹۳۵ء ہے جس کے سرورق پر چغتائی کی ایک دل کش رنگین تصویر چھپی ہوئی ہے ۔ تصویر کا عنوان ہے ''سندر ویلی''۔ یہی نظریہ ''کرشن و رادھا'' کا ہے ۔ بہت ہی چابک دستی سے نیلے ، بسنتی اور سرخ رنگ استعمال کیے گئے ہیں جو میرا خیال ہے کوئی عام فن کار استعمال نہیں کر سکتا ۔ اس خوب صورت رسالے میں عبدالرحمٰن کی مصوری پر ۶۹ صفحات کا ایک مضمون مدراس کے مشہور مصنّف مسٹر وینکٹاچالم (Vankatachalam) نے لکھا ہے ۔ وہ لکھتا ہے : ''اس کی تصاویر رادھا اور کرشنا اس قدر دل کش ہیں جیسا کہ مجنوں لیلٰی ۔''

جب میں ۱۹۳۲ء میں نواب سالار جنگ (حیدرآباد دکن) کے ہاں تصاویر فروخت کرنے کے لیے گیا تو انھوں نے مجھے بتایا کہ مہارانی کوچ بہار نے چغتائی کی تصویر ''رادھا و کرشن'' کی بہت تعریف کی تھی ۔

ایک مرتبہ لالہ ہرکشن لال نے مجھے اپنی کوٹھی میں ، جہاں اب فاطمہ جناح میڈیکل کالج ہے ، بلا کر کہا کہ ''کاکا بھرا'' سے ہمیں ایک تصویر ''موہن بھوگ آٹا'' کے اشتہار کے لیے لادو ۔ انھوں نے مجھے ایک جاٹ کی بنائی ہوئی تصویر دکھائی جس میں کرشن گیہوں کے پودے کو ہاتھ میں لیے کھڑا ہے ۔ اس کے بعد چغتائی نے بھی ایک تصویر بنائی جو نہایت دل کش رنگوں میں تھی ۔ میں یہ تصویر لے کر لالہ ہرکشن لال کے پاس بھارت بلڈنگ میں گیا تو وہیں پر لالہ ہرکشن لال کا بیٹا بھی آ گیا ۔ پھر لالہ تصویر اپنے کمرے میں لے گیا اور واپس آ کر مجھے ساڑھے تین سو روپے کا چیک یہ کہہ کر دیا کہ ہم نے ابھی تازہ تازہ کام شروع کیا ہے ۔ آپ اس رقم کو قبول کر لیں ۔ میں مطمئن ہوگیا اور چیک مصوّر کو لا کر دے دیا ۔

اس قسم کی ہندوانی تصاویر کافی ہیں جو ہندوؤں کے ہاں آج بھی موجود ہیں ۔ ایک روز میں نے ہندوستان کے ٹی وی پر چغتائی کے متعلق ایک پروگرام دیکھا تو حیران رہ گیا ، کیونکہ ان کے ہاں اب بھی چغتائی کی ہندوانی تصاویر کافی تعداد میں موجود ہیں ، جبکہ یہاں کسی کو

خیال بھی نہیں آ سکتا ۔ کلکتہ کے رامانندا چیٹرجی نے بھی اپنی البم میں چغتائی کی اس قسم کی تصاویر چھاپی تھیں ۔

ایک دفعہ چغتائی نے مہاراجہ پٹیالہ کو لکھا کہ وہ ان کے لیے گرو بابا نانک کی تصاویر بنا کر ارسال کرے گا ۔ اُس نے بہت کوشش کی کہ چغتائی اپنے مروجہ انداز سے ہٹ کر تصاویر میں کوئی اور کیفیت پیدا کرے مگر چغتائی ہرگز اس میں کامیاب نہیں ہوا ۔ آخر اُس نے ایک جداگانہ تصویر بھی بنائی مگر اُسے پسند نہیں کیا گیا اور وہ واپس آ گئی ۔ وہ تصویر ابھی تک پبلک میں نہیں آئی ۔ میرا اس واقعے کو بیان کرنے سے مقصود یہ ہے کہ فن کار یا شاعر خوشامد یا لالچ کی وجہ سے کوئی شہکار پیدا نہیں کر سکتا ، اور جب بھی اُس نے ایسا کیا ہے اُسے ناکامیابی کا منہ دیکھنا پڑا ہے ۔

چغتائی کی بعض تصاویر کو ہندو اداروں نے بھی اپنے ماحول کے مطابق شائع کیا اور ہندی اور بنگالی میں ان پر مضامین بھی لکھے ۔ ان اداروں نے چغتائی کو ہندوستان کا ایک منفرد مصوّر سمجھ کر اس کی تصاویر کو چھاپا تھا ۔ اس ضمن میں بے شمار رسالے اور کتابیں ملتی ہیں ۔ میرے پاس بنگال کا مشہور رسالہ ''وشوا بھارتی'' موجود ہے جس میں چغتائی کے اتنے شاہکار طبع ہوئے جن کا کوئی شمار ہی نہیں ۔ وہ ان کو ''ماڈرن ریویو'' کلکتہ کی معرفت حاصل کرتے تھے جس کا ہمیں بہت کم علم ہے ۔ اسی طرح الٰہ آباد کے انڈین پریس نے بھی بے شمار تصاویر چھاپیں ۔ میرے پاس مجموعۂ مضامین باعزاز ''اچاریہ مہاویرا پرشاد ڈیویدی'' کا ایک گراں قدر اور یادگار نسخہ موجود ہے ، جسے میں نے ایک نایاب کتاب سمجھ کر محفوظ کیا ہوا ہے ۔ اس میں ہندو فنِ تعمیر اور ہندو کلچر پر گراں قدر مضامین ہیں اور اُن کو نہایت عمدہ طریقے سے شائع کیا گیا ہے ۔ افسوس کہ ہمارے ہاں ان کو کوئی جانتا بھی نہیں ۔ چغتائی نے تقسیم سے قبل ایک ہندوستانی فن کار کی حیثیت سے اس فن کو اپنایا ہوا تھا اس لیے ہندوستانی ٹی وی نے چغتائی کی تصاویر اور خطوط

اپنے پروگرام میں دکھائے ہیں اور یوں فن کار کو گراں قدر خراجِ تحسین پیش کیا ہے ۔ عبدالرحمٰن کی بیوی نے ہندوستان کی سابق وزیرِ اعظم اندرا گاندھی کا ایک ذاتی خط مجھے دکھایا تھا جس میں اس نے عبدالرحمٰن کی وفات پر افسوس کا اظہار کیا تھا ۔ مجھے یاد ہے جواہر لال نہرو کی خواہش تھی کہ وہ کسی طرح عبدالرحمٰن سے اس کی پرانی تصاویر کا مجموعہ (کانگڑہ دبستان) حاصل کرے مگر نہ معلوم اس کی یہ خواہش پوری ہوئی یا نہیں ۔

فورمین کرسچن کالج لاہور کے پروفیسر سی ۔ ایچ ۔ رائس ، عبدالرحمٰن کی تصاویر کو بہت پسند کرتے تھے ۔ میرے سامنے اسی کالج کا مجلّہ ماہ نومبر ۱۹۲۰ء ہے جس میں ایک مضمون از قلم شو ناتھ دوارکا بعنوان ''انڈین آرٹ'' چھپا ہے جو قابلِ مطالعہ ہے ۔ اس میں چغتائی کا ذکر بھی موجود ہے ۔ اسی طرح اسلامیہ کالج کے مجلّہ ''کریسنٹ'' (۱۹۲۶ء) میں خواجہ عبدالحمید پروفیسر فلسفہ نے چغتائی کی ایک تصویر اور اس کے ساتھ علامہ اقبال کا ایک مراسلہ بھی طبع کیا ہے ۔ اس طرح ان رسائل کی انفرادیت اور اہمیت چغتائی کی تصاویر کی بدولت دوچند ہو گئی ہے ۔

ایک مرتبہ لاہور میں ڈاکٹر جیمز ہنری کزنز (James H. Cousins) آیا تھا جو مدراس کے قریب ادارہ تھیوسوفسٹ میں مادام اینی بینٹ کے ہاں رہتا تھا ۔ مادام اینی بینٹ کی وجہ سے کانگرس کے حامی بعض ہندوؤں میں اس کا بڑا عمل دخل ہوگیا تھا ۔ اس نے اپنے اسی اثر کی وجہ سے ریاست میسور میں ایک آرٹ گیلری مہاراجہ میسور کی فرمائش پر بنانی شروع کی تھی جس کا نام ''جگن موہن چترا شالہ میسور'' تھا ۔ یہ گیلری اس نے ۱۹۲۴ء میں شروع کی تھی ۔ اسی سال وہ لاہور میں بھی آیا تھا اور لالہ ہرکشن لال کے صاحبزادے جیون لال گوبا کے ہاں مہمان ٹھہرا تھا ۔ وہ عبدالرحمٰن سے بھی ملنے آیا مگر عبدالرحمٰن اس سے نہیں ملا اور یہ کہہ کر ٹال دیا کہ وہ لاہور میں نہیں ہے ۔ تاہم میں اس شخص کو لاہور میں ہر جگہ اپنے ہمراہ لے کر پھرا ۔ وہ طبعاً تھیوسوفسٹ تھا اور بجائے

ٹائی کے گلے میں رومال باندھتا تھا - نہایت خلیق شخص تھا - میں نے بھی اس کی گیلری کو میسور میں ۱۹۴۲ع میں ہسٹاریکل ریکارڈ کمیشن کے جلسے کے موقع پر دیکھا ہے - اس میں عبدالرحمٰن کی بھی چار تصاویر (نمبر ۱۲۰ تا ۱۲۳) بنام ''نغمۂ شیریں''، ''گیت کا تحفہ''، ''شہزادہ سلیم و انارکلی'' اور ''خانہ بدوش گویے'' موجود تھیں - ان تصاویر کے اندراج کے بعد فہرست میں لکھا ہے :

> ''چغتائی کا کام بوجہ اس کی حسین نقاشی اور خط کی کشش کے پسند کیا جاتا ہے - اس کی ہر تصویر میں ایک . . . ہوتی ہے جیسا کہ شاعری میں رنگ اور صورت ہوتے ہیں - یہ جدید ایرانی دبستانِ مصوّری کے قریب ہے -''

(فہرست جگن موہن چترا شالہ میسور)

ڈاکٹر جیمز کزنز نے ''مرقّعِ چغتائی'' پر ایک مقدمہ بھی لکھا ہے جو ''مرقّعِ چغتائی'' کے ساتھ موجود ہے - یہ شخص اگرچہ چغتائی سے نہیں ملا مگر اس نے چغتائی کی بعض تصاویر کو فروخت بھی کیا تھا جو اسی کی سفارش پر مہارانی کوچ بہار وغیرہ نے خریدی تھیں -

۱۹۱۹ع کے اخیر میں انڈین نیشنل کانگرس کا سالانہ اجلاس امرتسر شہر میں ہوا - وہ وقت ایسا تھا جب ہندوستان میں سیاسی ہیجان پیدا ہو چکا تھا - عبدالرحمٰن کے ساتھ ہم بھی امرتسر میں یہ جلسہ دیکھنے گئے تھے اور ہم نے جلیاں والا باغ بھی دیکھا تھا - کانگرس انگریز کے اقتدار کے خلاف برسرپیکار تھی اور گاندھی جی نے چرخے پر زور دے رکھا تھا - مرد بھی باقاعدہ عورتوں کی طرح چرخہ چلایا کرتے تھے - اسی زمانے میں ان حالات سے متاثر ہو کر چغتائی نے ایک تصویر بنائی تھی جس میں ایک عورت چرخے کو سامنے رکھ کر پریشان نظر آ رہی ہے کہ یہ جو خاص عورتوں کا کام تھا ، یہ بھی اب مردوں نے لے لیا ہے - میرا خیال ہے کہ اس اصل تصویر کو کانگرس نے کسی طرح حاصل کر لیا تھا -

ڈرائنگ کے اعتبار سے یہ ایک شاہکار تھا ۔ اس طرح کی بہت سی ہندوانی تصاویر اب بھی لوگوں کے پاس موجود ہیں ۔

عید کارڈ برائے نواب بہاولپور :

۱۹۲۳ء میں ایک روز ماسٹر ضیاء الدین (متوفی ے مارچ ۱۹۳۵ء) نے ، جو ہمارے عزیز اور رشتے میں بہنوئی ہوتے تھے ، تجویز کیا کہ کیوں نہ ایک اعلیٰ رنگین عید کارڈ نواب صاحب بہاولپور کی خدمت میں عید کے موقع پر پیش کیا جائے ۔ چنانچہ عبدالرحمٰن نے علامہ اقبال کے کلام سے مندرجہ ذیل شعر لیا :

تیری پیشانی پہ تحریرِ پیامِ عید ہے
شام تیری کیا ہے ، صبحِ عیش کی تمہید ہے

اور اسی شعر کو مدِ نظر رکھ کر ایک عمدہ رنگین تصویر بنائی ۔ پھر خود ہی اس کے بلاک وغیرہ بنوائے اور عید کارڈ کی صورت میں نہایت دیدہ زیب رنگوں میں طبع کی ۔ چنانچہ یہی عید کارڈ ماسٹر ضیاء الدین چغتائی نے لے جا کر نواب صاحب کی خدمت میں پیش کیا جس کا نواب صاحب نے معقول معاوضہ دیا اور اسے اپنے احباب میں تقسیم کیا ۔ نواب صاحب بہاولپور نے عبدالرحمٰن کے حق میں جن مراعات کا اعلان کیا تھا ، ۱۹۵۳ء میں ان کا ذکر انھوں نے انجمن ترقی اردو کراچی میں کانفرنس کے موقع پر بھی کیا تھا ۔

سر اکبر حیدری سے ملاقات :

پنجاب یونیورسٹی نے حیدر آباد دکن کے صدرالمہام خزانہ سر اکبر حیدری کو کانووکیشن کے خطبے کے لیے ۱۹۳۰ء کے اواخر میں مدعو کیا تھا ۔ وہ لاہور میں سر میاں محمد شفیع کے مہمان تھے ۔ ایک روز علامہ اقبال نے فرمایا کہ میں کل سر اکبر حیدری سے کانووکیشن کے موقع پر ملنے جاؤں گا ۔ جب اس کا ذکر میں نے گھر آ کر عبدالرحمٰن سے کیا تو وہ

بھی علامہ کی معرفت سر اکبر حیدری سے ملنے پر تیار ہو گیا۔ اس زمانے میں علامہ کے پاس اپنی موٹر تھی۔ ہم جلسے کے بعد سر شفیع کے مکان پر گئے۔ علامہ نے عبدالرحمٰن کا تعارف سر اکبر حیدری سے کرایا اور اس کے غالب کو مصوّر کرنے کے ارادے کا ذکر بھی کیا۔ سر اکبر حیدری مردم شناس آدمی تھے۔ نہایت مخلصانہ طریق پر عبدالرحمٰن سے گفتگو کی اور ہر قسم کی مدد کا وعدہ بھی کیا۔ اس موقع پر بعض دیگر موضوعاتِ مصوّری بھی زیرِ بحث آئے تھے۔ میں اس کا مفصل ذکر اپنے قیامِ حیدر آباد کے ضمن میں کروں گا۔

۲۰۔ مرقّعِ چغتائی:

اس ضمن میں اوپر بھی ذکر کر چکا ہوں۔ یہ کام ہماری مصوّری کی تاریخ میں بہت بڑا کارنامہ ہے۔ تاثیر نے ۱۹۲۶ع میں اسلامیہ کالج میں اپنی معلمانہ زندگی کا آغاز کیا تو سب سے پہلے کالج کے میگزین "کریسنٹ" کا ظاہری حلیہ تبدیل کیا۔ اس کے سائز میں تبدیلی ہوئی اور عبدالرحمٰن سے ایک پتلے سے کریسنٹ (ہلال) کا نقش سرورق کے لیے بنوایا گیا جو پورے صفحے پر چھایا ہوا تھا۔ جب وہ چھپ کر آیا تو پروفیسر کرامت نے اسے دیکھ کر انگریزی میں کہا "یہ اب نمونۂ فن بن گیا ہے۔"

تاثیر نے ایک دفعہ عبد الرحمٰن کے مکان پر اس کی پہلے کی بنائی ہوئی کچھ تصاویر دیکھی تھیں جن کا بظاہر اشعارِ غالب سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ تاہم تاثیر نے اس موقع پر غالب کے بعض اشعار پڑھے اور ان کا ان تصاویر سے موازنہ کیا۔ اس طرح دیوانِ غالب کو مصوّر کرنے کا خیال پیدا ہوا اور تاثیر نے تجویز پیش کی کہ غالب کے ان اشعار کو ذہن میں رکھ کر ان کو مصوّر کیا جائے۔ تاثیر نے تیار شدہ چند تصاویر کو بھی پسند کیا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ ہمیں چند تصاویر ہر حال میں مزید بنانی ہوں گی۔ اس طرح ہم علم و ادب میں مصوّری کے ذریعے ایک نئے باب

کا اضافہ کریں گے ۔ یہ تجاویز پیش کر کے تاثیر چلے آئے ۔

اگلے روز تاثیر نے کالج میں مجھ سے کہا کہ اگر ہم اس ضمن میں بعض ادبا سے بھی مشورہ کریں اور بالخصوص علامہ اقبال سے بھی غالب کے مصوّر ایڈیشن کا ذکر کریں تو نہایت مناسب ہوگا ۔ چنانچہ جب پروفیسر حافظ محمود خاں شیرانی سے تاثیر نے اس پروگرام کے بارے میں ذکر کیا تو انھوں نے سب سے پہلے غالب کے اُردو دیوان کا صحیح متن تلاش کرنے کا مشورہ دیا ۔ یہ واقعی ایک کٹھن کام تھا اور یہ بات ابتدا میں کسی کو نہیں سوجھی تھی ۔ پھر ہم کالج سے نکل کر علامہ اقبال کے ہاں پہنچے ۔ آپ سے اس ارادے کا ذکر کیا تو انھوں نے اسے بہت پسند کیا مگر ان کا خیال یہ تھا کہ اگر غالب کو مصوّر کرنا ہے تو سب سے پہلے اس کے کلامِ فارسی کو مصوّر کیا جانا چاہیے ۔ یہ ان کا ایک ذاتی نقطۂ نگاہ تھا مگر تاثیر اس سے متفق نہ ہو سکے ۔ پروفیسر شیرانی اور علامہ اقبال سے جب ہم بات کر چکے تو سب نے اُردو کلامِ غالب کو فوقیت دی ۔ اس کے بعد ہم نے صحیح اور موزوں متن کے بارے میں غور و فکر کرنا شروع کر دیا ۔ چنانچہ اسی شام جب تاثیر صاحب مع اپنے خاص احباب کے دوبارہ تشریف لائے تو یہی موضوع (یعنی مصوّر نسخہ دیوان غالب) پھر زیرِ بحث آیا ۔ علامہ کے ہاں جو گفتگو ہو چکی تھی ، انھوں نے عبدالرحمٰن سے اس کا وضاحت سے ذکر کیا ۔

عبدالرحمٰن کے ہاں ابھی تک اس طرح کے کسی مصوّر ایڈیشن (غالب) کا واضح تصوّر نہیں تھا ۔ وہ سمجھا ہوا تھا کہ پہلے کی تیار شدہ چند تصاویر کو غالب کی شاعری پر منطبق کر کے ایک مجموعۂ تصاویر مرتّب کرنا ہوگا ۔ چنانچہ جب اس کے سامنے ایک وسیع منصوبہ اشاعتِ کلامِ غالب کا رکھا گیا تو وہ بھی بات کی تہہ تک پہنچ گیا ۔

لاہور کے فضلا میں سے غلام رسول مہر مرحوم کا نام بھی غالب کے اُردو متن کی صحت کے ضمن میں لیا گیا کیونکہ غلام رسول مہر کو کلامِ غالب میں بہت درک تھا ۔ اگرچہ تاثیر بذاتِ خود بھی نہایت موزوں

آدمی تھا مگر مزید مدد کے لیے دوسرے فضلا سے بھی استفادہ کیا گیا ۔

ان مراحل کے بعد جب کاتب کے انتخاب کا مسئلہ سامنے آیا تو علامہ اقبال مطمئن تھے کہ اس کام کے لیے کاتب عبدالمجید پروین رقم ہی بہتر رہے گا ۔ مگر جب اس سے فی صفحہ اجرت طے نہ ہو سکی تو آخر میں منشی اسداللہ پر سب نے اتفاق کیا ۔ ان کے پاس غالب کے اردو کلام کا وہ مطبوعہ نسخہ بھی موجود تھا جس میں غالب کی اپنی ایک تصویر بھی ہے ۔ اس کے بعد عبدالرحمٰن نے متن کی طباعت وغیرہ کا کام اپنے چھوٹے بھائی عبدالرحیم کے سپرد کر دیا ۔ دراصل ''مرقعِ چغتائی'' کی طباعت زیادہ تر اسی کی محنت اور کاوش کا نتیجہ ہے ۔

کاتب منشی اسد اللہ مرحوم نے متنِ غالب کو مصور کے حسبِ ہدایت بڑے سائز کے ڈرائنگ کاغذ پر نہایت عمدہ نستعلیق طرز میں لکھنا شروع کیا ۔ ادھر ہم نے یورپ سے کاغذ منگوانے اور ساتھ ہی کاتب کے لکھے ہوئے متن کو بلاکوں میں تیار کرنے کا انتظام بھی کیا ۔ عبدالرحمٰن نے اپنے ماموں زاد بھائی معراج دین کو آمادہ کیا کہ آپ ہمارے ساتھ متن کے بلاک بنانے میں مصروف ہو جائیں ۔ چنانچہ وہ بھی اپنا مشینری وغیرہ کا کام ترک کرکے اس کام پر لگ گیا ۔ لاہور میں انھی ایام میں خواجہ نذیر احمد بن خواجہ کمال الدین اور فقیر سنگھ نے احمدیہ بلڈنگ میں ایک فرم ''لالہ اینڈ کمپنی لمیٹڈ'' کے نام سے قائم کی تھی جو دراصل لنڈن کی ایک فرم کے نمائندہ تھے ۔ چنانچہ میں نے اور عبدالرحمٰن نے ان کے ہاں جا کر ان کے کاغذ کے نمونے دیکھے اور فیصلہ کیا کہ کاغذ بنام ''جاپن ویلم'' ہم انھی سے لیں گے ۔ ہم نے نہایت سوچ سمجھ کر دو قسم کے پیلے رنگ کے ''جاپن ویلم'' کا آرڈر دے دیا ۔ اگرچہ ہم نے اس وقت کچھ پیشگی رقم بھی ان کو ادا کر دی مگر طے ہوا کہ مال آنے پر اسے مسلم کمرشل بینک میں محفوظ کر لیا جائے گا اور ہم روپیہ بالاقساط دے کر مال لیتے جائیں گے ۔ چنانچہ وقت پر کاغذ آ گیا اور پروگرام کے مطابق وہ بینک میں محفوظ بھی ہو گیا مگر جب یہ کاغذ بینک سے حاصل کرنے کا

موقع آیا تو ہمیں اپنی مالی حالت کے اعتبار سے خاصی تکلیف اٹھانی پڑی ۔ بہرحال یہ مرحلہ بھی طے ہو گیا اور ہم نے کتاب کی مثالی طباعت کے لیے منصوبے بنانے شروع کردے ۔

چنانچہ فیصلہ کیا گیا کہ کتاب کا متن ہم اپنے ذاتی پریس اورینٹل آرٹ پریس میں خود چھاپیں گے تاکہ کام حسبِ منشا ہو ۔ اس کے لیے ہمیں نسبتاً زیادہ بجلی کی ضرورت تھی جس کے لیے ہم نے ایک عرضی دے دی ۔ اس زمانے میں میکلوڈ روڈ پر بجلی کا دفتر ہوا کرتا تھا اور مسٹر گوردیال اس کے سیکرٹری تھے ۔ ہم نے درخواست کا پیچھا کرنا شروع کر دیا جو قریباً تین ماہ کی پیہم کوششوں کے بعد منظور ہوئی ۔ ادھر ہم نے بمبئی کی ایک فرم کی معرفت لندن کی ایک فرم کو ایگل مشین کا آرڈر دے دیا جو وقت پر آ گئی اور معراج دین مرحوم نے اسے چالو کیا ۔ مگر جب یہ مشین چالو ہو گئی تو عبدالرحمٰن کی توقع پر پوری نہ اتری جسے میں نے کوشش کر کے مسٹر کنھیا لال گوبا کے ہاتھ اسی قیمت پر فروخت کر دیا جو ہم نے ادا کی تھی ۔ پھر عبدالرحمٰن نے ایک پرانے سکھ دوست جورا سنگھ کے مشورے پر موہن لال روڈ لاہور سے ''آرٹ فالکن'' نام کی مشین حاصل کی جسے گھر میں لگایا گیا اور معراج دین اور عبدالرحیم چغتائی نے کام کا آغاز کر دیا ۔

عبدالرحمٰن نے تصاویر تیار کرنے اور ان کے انتخاب کرنے پر پوری توجہ دی ۔ اسی ضمن میں ہم ایک روز علامہ اقبال کے ہاں گئے اور انھیں اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ اس کتاب پر ایک ''پیش لفظ'' انگریزی زبان میں لکھیں گے ۔ اگرچہ ڈاکٹر صاحب نے شروع شروع میں بہت انکار کیا مگر بالآخر وہ مان گئے ۔ عبدالرحمٰن نے بھی ان کو کچھ تفصیل بتائی اور وہ خود بھی اس سے سوالات کرتے رہے ۔ یہ پہلا موقع تھا کہ اردو کے مصوّر دیوان پر انگریزی میں مقدمہ لکھا جا رہا تھا ۔ عبدالرحمٰن نے ڈاکٹر ہنری کزنز کو بھی اپنی مصوّری پر ایک مقدمہ لکھنے کے لیے لکھا ۔ چنانچہ اس نے بھی چند سوالات اور تصریحات کے بعد یہ مقدمہ لکھنا قبول کر لیا اور

چند ہی ماہ بعد ارسال بھی کردیا ۔ علامہ اقبال نے اپنے پیش لفظ کی تیاری پر بہت محنت کی اور فنِ مصوّری کا بہت گہرا مطالعہ شروع کر دیا ۔ چنانچہ اسی سلسلے میں وہ مجھے اپنے ایک خط[1] (مورخہ ۷ ستمبر ۱۹۲۶ء) میں لکھتے ہیں :

''ڈیر ماسٹر صاحب ! السلام علیکم

اگر آپ کے پاس ہندوستانی مصوّروں کی بنائی ہوئی تصویروں کا کوئی چھپا ہوا مجموعہ ہو تو ایک دو روز کے لیے مرحمت کیجیے ۔ میں اسے دیکھنا چاہتا ہوں ۔ اگر ایسا کوئی مجموعہ نہ ہو تو چند مشہور تصاویر کے نام ہی سہی ۔ ان کے ساتھ ان کا مضمون بھی ہونا ضروری ہے ۔ میں یہ معلوم کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستانی مصوّر بالعموم کیسے مضامین اپنے فن کی نمائش کے لیے انتخاب کرتے ہیں ۔

بنگال اسکول کی تصاویر کے نام خاص کر چاہییں ۔ اس کے علاوہ مغلوں کے آرٹ پر اگر کوئی کتاب ہو تو وہ بھی ساتھ لائیے ۔

محمد اقبال ، لاہور''

چنانچہ میں نے یہ خط موصول ہونے کے بعد ''چیٹرجی ایلبم'' کی تمام جلدیں اور بنگال دبستان کی چند دیگر تصاویر ان کی خدمت میں پیش کر دیں ۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ اس سے پہلے علامہ نے مصوّری کے موضوع پر کچھ نہیں لکھا تھا ۔ تاثیر اور عبدالرحمٰن چغتائی نے بھی علامہ کے ساتھ اس موضوع پر گفتگو کی تھی ۔ دراصل یہ بہت ذمہ داری کا کام تھا کیونکہ یہاں آج تک نہ تو اس طرح کی کوئی کتاب چھپی تھی اور نہ ہی علامہ کے سامنے ایسا کوئی مجموعہ موجود تھا ۔ چنانچہ اس ضمن میں ان کے ساتھ کئی نشستیں ہوئیں ۔ چغتائی تو کچھ بیزار بھی ہو چلا تھا مگر میں اور

۱۔ اقبال نامہ ، جلد دوم ، صفحات ۳۲۱ - ۳۲۲ ۔

ڈاکٹر تاثیر مصر تھے کہ یہ کام علامہ سے ضرور لینا چاہیے ۔ اس ضمن میں ان کے مکان (میکلوڈ روڈ) پر کئی مرتبہ طویل طویل گفتگو ہوئی مگر ان کو اطمینان نہ ہوا ۔ چنانچہ ۲۴ فروری ۱۹۲۷ء کو لکھتے ہیں : (اقبالنامہ ، جلد ۲ ، ص ۳۳۲)

''جناب ماسٹر صاحب !

آپ کے چلے جانے کے بعد اس تصویر پر غور کرتا رہا جس کے متعلق ہم دیر تک بحث کرتے رہے تھے ۔ میری رائے میں شاید اس . . . میں یورپ کی تصویر انٹروڈیوس کرنے کی ضرورت نہیں ہے ۔ عبدالرحمٰن پھر آئیں گے تو ان سے مفصل گفتگو ہوگی ۔ محمد اقبال ، لاہور''

ایک مرحلے پر ہم ان کے ہاں ''مرقع چغتائی'' کی چند تصاویر چھوڑ بھی آئے تھے تاکہ وہ اطمینان سے ان کا مشاہدہ اور مطالعہ کرکے اپنا ''پیش لفظ'' لکھیں ۔ اسی اثنا میں میں نے ایک تازہ طبع شدہ کتاب پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں (بعنوان ''Art and the Unconscious'') دیکھی اور علامہ سے ذکر کیا تو آپ نے اس کے مطالعے کا اشتیاق ظاہر فرمایا ۔ چنانچہ وہ مجھے ۷ اپریل ۱۹۲۷ء کو لکھتے ہیں : (اقبال نامہ ، جلد دوم ، ص ۳۳۴)

''جناب ماسٹر صاحب ! السلام علیکم

آپ نے کتاب Art and the Unconscious بھیجنے کا وعدہ کیا تھا ۔ معلوم ہوتا ہے آپ کے حافظے سے یہ بات اترگئی ۔ مہربانی کرکے جلد بھجوائیے ۔ محمد اقبال ، لاہور''

ایک روز صبح صبح مجھ سے عبدالرحمٰن نے کہا کہ کیوں نہ ہم اپنی ایک تصویر علامہ کے ہاں چھوڑ آئیں تاکہ وہ ان کی رہنمائی کرے ۔ میں نے اس بات کو پسند کیا اور ہم صبح صبح آپ کے ہاں دو تصاویر لےکر پہنچے ۔ یہ دونوں تصویریں دراصل خطوط سے بنائی گئی تھیں ۔ ان

میں سے ایک ''مرقع چغتائی'' میں بھی شامل ہے جو اس شعر کی نمایندگی کرتی ہے :

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ استاد نہیں

دوسری تصویر عبدالرحمٰن کی دیرینہ خواہش کے مطابق علامہ کے اس شعر پر بنائی گئی تھی :

کند تلواریں ہوئیں ، عہدِ زرہ پوشی گیا
جاگ اٹھ تو بھی کہ دورِ خود فراموشی گیا

علامہ اقبال نے یکم فروری ۱۹۱۹ع کو بریڈلا ہال میں (زیرِ صدارت گورنر پنجاب) جنگِ عظیم کے خاتمے پر جو نظم پڑھی تھی ، یہ اسی نظم کا آخری شعر تھا مگر اب یہ علامہ کے مطبوعہ کلام میں شامل نہیں ہے ۔ ہم یہ دونوں تصویریں فریموں میں لگا کر لائے تھے ۔ آپ اس وقت اپنی کوٹھی کے منشی خانے ، یعنی لائبریری ، میں بیٹھے تھے ۔ ایک تصویر میں ایک شخص اپنے لڑکے کو تلوار دکھا کر اسے زندگی کے مقاصد سمجھا رہا ہے ۔ میرا خیال ہے کہ ہم یہ تصویریں آپ کے ہاں چھوڑ بھی آئے تھے اور مطمئن تھے کہ ہم نے علامہ کے ساتھ عمدگی سے تفہیمِ تصاویر کے ضمن میں گفتگو کر لی ہے ۔ بہرحال علامہ سے اس قسم کا ''پیش لفظ'' لکھوانا ، جو ان کے لیے ایک بالکل نئی چیز تھی ، ایک بہت بڑا کارنامہ تھا ۔

بالآخر علامہ اقبال نے ''مرقع چغتائی'' کا پیش لفظ انگریزی زبان میں مکمل کر لیا جو اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ فنِ مصوری ان کا موضوع نہیں تھا ۔

اپنے پیش لفظ میں وہ ایک جگہ فرماتے ہیں :

''کسی زوال پذیر آرٹسٹ کی تخلیقی تحریک ـــــ اگر اس میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ اپنے نغمے یا تصویر سے لوگوں کے دل لبھا سکے ـــــ قوم کے لیے بہ نسبت اٹیلا (۴۵۳ع) یا چنگیز خاں (۱۲۲۶ع) کے لشکروں کے زیادہ تباہ کن ثابت ہو سکتی ہے ۔

رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم نے امراؤ القیس کے متعلق ، جو قبلِ اسلام کا سب سے بڑا عرب شاعر گزرا ہے ، فرمایا تھا : وہ شاعروں کا سردار اور جہنم کی راہ میں ان کا قائد ہے ـــــ جہاں تک اسلامی ثقافتی تاریخ کا تعلق ہے ، یہ میرا عقیدہ ہے کہ باستثنائے فنِ تعمیر ، اسلامی مصوّری اور موسیقی نے ہنوز رونما ہونا ہے ۔''

ایک شام ہم علامہ کے ہاں بیٹھے تھے ۔ تاثیر نے کہا کہ 'مرقع' میں غالب کے کلام کا صحیح معنوں میں انتخاب بھی شامل ہونا چاہیے ۔ علامہ نے اس سے اتفاق کیا اور تاثیر سے فرمایا کہ پہلے تم اپنے طور پر ایک انتخاب کر لاؤ اور مجھے دکھا دو ۔ اگر پسند آ گیا تو ''مرقعِ چغتائی'' کے ساتھ بطور ضمیمہ شامل کرلیں گے ۔ پروفیسر شیرانی نے بھی اس بات کو پسند کیا جو وہاں اتفاق سے آ گئے تھے ۔ تاثیر کو غالب کا اُردو کلام حفظ تھا ۔ اس نے گھر جا کر فوراً غالب کے تمام اُردو کلام کا خلاصہ کر ڈالا ۔ ہم نے اسے دیکھ کر تاثیر صاحب سے عرض کیا کہ یہ تو دیوان غالب کا ویسا ہی خلاصہ ہے جیسا بازار میں بھی دستیاب ہے ۔ اس کے بعد ہم نے ایک بڑے سائز کی کاپی پر اشعارِ غالب کا ایک انتخاب درج کیا اور اسے لے کر میں علامہ کی خدمت میں حاضر ہوا ۔ آپ نے اپنی پسند کے بعض اشعار پر پینسل سے نشان لگا دیے جن کو عبدالرحمٰن نے بعنوان ''انتخاب از شاعر مشرق علامہ اقبال'' چھاپ دیا ۔ مگر میرا یہ خیال درست ثابت ہوا کہ علامہ اس انتخاب کے ساتھ اپنا نام پسند نہیں فرمائیں گے۔ چنانچہ جب میں نے ان کو یہ مطبوعہ اشعار دکھائے تو آپ بہت ناخوش ہوئے ۔ اس پر میں نے فوراً چغتائی سے ایک دوسرا فرما تیار کرایا جس سے سابقہ عبارت محو کر دی گئی اور علامہ مطمئن ہو گئے ۔ آج بھی ''مرقع چغتائی'' کے اخیر میں یہ انتخاب موجود ہے مگر یہ کسی سے بھی منسوب نہیں ۔

چغتائی نے ''مرقع چغتائی'' کی اشاعت کا ذکر بعض احباب سے کیا تو انھوں نے اس فنی کارنامے کو بہت سراہا ۔ چنانچہ لاہور کے بعض اداروں

اور جرائد نے اس علمی کام کی اشاعت میں بہت دلچسپی لی ۔ میرے پیشِ نظر اس وقت ''نیرنگِ خیال'' لاہور کا سالنامہ (۱۹۲۸ء) اور روزنامہ ''انقلاب'' لاہور کا اسی سال کا ''عید نمبر'' ہے ۔ اول الذکر نے صفحہ ۱۷۹ پر ''لمحات'' کے عنوان سے اور ''انقلاب'' نے بعنوان ''دیوانِ غالب کا مصوّر ایڈیشن'' بہت حوصلہ افزا تبصرہ کیا ہے ۔ ''انقلاب'' سے مندرجہ ذیل مختصر اقتباس ملاحظہ فرمائیے :

> ''اس میں اکیس ہفت رنگ تصاویر غالب کے مختلف اشعار پر ہیں ۔ گیارہ مختلف تصاویر ، پنسل کے دو خاکے ، تمام متن آردو دیوانِ غالب مراکو مجلد ۔ اول خاص اشاعت کی قیمت یکصد دس روپیہ ۔ ہر نسخے پر آرٹسٹ چغتائی کے دستخط ہوں گے ۔ کتاب کو حضرت میر عثمان علی خان والیِ دکن کے نام معنون کیا گیا ہے ۔ اس خاص اشاعت کے بعد معمولی اشاعت بھی شائع ہوگی جس کی قیمت سترہ روپے فی نسخہ ہوگی ۔''

ان انتظامات کے بعد جب چغتائی مطمئن ہوگیا اور تاثیر نے بھی اس سے اتفاق کر لیا تو ہم نے رنگین تصاویر کے بلاک بنوانے کا تہیہ کرلیا ۔ آسٹریا کے مقام وائنا میں ایک مشہور بلاک میکر کمپنی تھی مگر بعض احباب نے اسے پسند نہ کیا ۔ شاید اس لیے کہ یہ ایک غیر انگریز ادارہ تھا ۔ ہم نے سوچا ممکن ہے کوئی الجھن پیدا ہو جائے ۔ اس کے بعد لندن کی ایک فرم سے ہم نے تصاویر کے بلاک بنوانے اور ان کی رنگین طباعت کا فیصلہ کر لیا ۔ چنانچہ تمام تصاویر پارسل کرانے کے لیے ہم ڈاکخانے لے گئے جو لکڑی کے ایک لمبے بکس میں بند تھیں ۔ وہاں ایک صاحب مسٹر عزیز احمد نے ہماری رہنمائی کی اور ان کے تعاون سے ہم نے یہ پارسل لندن روانہ کر دیا ۔ ادھر لاہور میں کاغذ بھی آ گیا تھا اور متن کے بلاک بھی تیار ہو رہے تھے ۔ منشی اسد اللہ صاحب بھی پورے انہاک سے دیوانِ غالب کا متن لکھ رہے تھے اور سارا کام حسبِ خواہش ہو رہا تھا ۔

پھر عبدالرحمٰن نے کتاب کی دونوں اشاعتوں کی جلد کے لیے یورپ

کی ایک فرم ''اورک لمیٹڈ'' کو ایڈن برا لکھا جہاں سے پہلے تو کپڑے کے چند نمونے آئے اور پھر کئی اقسام کی جلدیں بن کر آ گئیں ۔

جب متن چھپ گیا تو کتاب کی جز بندی کے لیے کسی موزوں دفتری کی تلاش شروع ہوئی ۔ اُس زمانے میں عطرچند کپور کے ہاں میاں دتا ہیڈ دفتری تھے ۔ چنانچہ اُنھی کی معرفت کتاب کو تیار کروایا گیا اور اُنھی جلدوں کو استعمال کیا گیا جو یورپ سے آئی تھیں ۔ تصاویر کو متعلقہ مقامات پر چسپاں کرنا بھی ایک بہت بڑا مسئلہ تھا جو عمدگی سے طے ہو گیا ۔ اس طرح اعلیٰ درجے کے دو سو دس نسخے ، جن کی قیمت فی نسخہ یک صد دس روپے تھی ، تیار ہوئے جن پر مُہر لگا کر مصور نے اپنے دستخط کر دیے ۔

جب یہ شاہکار کتاب مجلّد صورت میں سامنے آئی تو عبدالرحمٰن نے مناسب سمجھا کہ ہر نسخہ کسی مضبوط ڈبے میں محفوظ ہونا چاہیے ۔ اُن دنوں ڈی ۔ اے ۔ وی ۔ کالج کے قریب ، ٹریننگ کالج کے پرنسپل کی کوٹھی کے مشرقی جانب ایک فرم ڈبے بناتی تھی جس کا مالک ایک کانگرسی نوجوان بلراج ساہنی (ہنس راج ساہنی کا لڑکا) تھا ۔ ہم اس کے ہاں گئے تو وہ نہایت اخلاق سے پیش آیا اور پوری دلچسپی لے کر یہ ڈبے تیار کر دیے ۔ ان ڈبوں کی قیمت اس قدر کم تھی کہ آج کوئی تصور بھی نہیں کرسکتا ۔

'مرقّع' کی تقسیم :

ہمارے محققین نے ''مرقع'' کی یہ تعریف کی ہے کہ اس میں فنی مستظرفہ کے نمونے جمع ہوں اور یہ سامانِ مسرت ہونے کے علاوہ جمالیات کے اعلیٰ ذوق کی تسکین کا باعث بھی ہو ۔ چنانچہ ''مرقع چغتائی'' کی کیفیت یہ ہے کہ اس کا ہر صفحہ ایک نمونۂ فن ہے ۔ یہ واقعی ایک مرقع ہے اور اس پر مرقع کی تعریف صحیح معنی میں صادق آتی ہے ۔

''مرقع چغتائی'' کی ابتدا میں ، متنِ کلامِ غالب سے پہلے ، دس صفحات کا مقدمہ ''سخنہائے گفتنی'' کے نام سے شامل ہے جو عبدالرحمٰن چغتائی نے

خود لکھا ہے ۔ میں نے اسے آج تک نہ خود پڑھا ہے اور نہ کسی نے کبھی اس کے متعلق دریافت کیا ہے کیونکہ کسی نے اسے کوئی مرتب عبارت نہیں سمجھا ۔ ڈاکٹر تاثیر نے اسے ٹھیک کرنے کی بھی بہت کوشش کی تھی مگر میرے نزدیک اس طرح کا مقدمہ سرے سے غیر ضروری تھا ۔ البتہ یہ ضروری تھا کہ مؤلف یا مصنف ، کتاب کی تیاری کے مراحل اور تکالیف کا ذکر کرتا اور اُن احباب کا شکریہ بھی ادا کرتا جنھوں نے مؤلف کا ہاتھ بٹایا تھا ۔ اس ضمن میں ڈاکٹر تاثیر کا نام یقینی طور پر سرِ فہرست ہوتا ۔

کتاب کے پہلے صفحے پر حدیثِ شریف ''الاعمال النیّات'' اس لیے درج کی گئی ہے تاکہ مطالعہ کرنے والا جان لے کہ ان تصاویر سے مقصود فقط تشریحِ کلام ہے ، نہ کہ پرستش کی غرض سے انھیں شامل کیا گیا ہے ۔ بہرحال یہ کتاب مصوّر کی فنی صلاحیتوں کا نچوڑ ہے جس میں ڈاکٹر تاثیر اور دیگر احباب کا تعاون ناقابلِ فراموش ہے ۔

اس کے بعد کتاب کو اُن احباب تک پہنچانے کا مرحلہ آیا جنھوں نے پیشگی آرڈر بک کرا رکھے تھے ۔

چونکہ یہ کتاب حضور نظامِ دکن نواب میر عثمان علی خاں کے نام معنون تھی لہٰذا سب سے پہلے اُن تک کتاب پہنچانے اور ان سے استعانت کی تجویز زیرِ غور آئی ۔ ہم کتاب کو ان کے نام معنون کرنے کی درخواست سر اکبر حیدری کی معرفت پہلے ہی کر چکے تھے ، جن کا اوپر ذکر ہو چکا ہے ۔ چنانچہ چغتائی کے مشورے سے راقم چالیس کتابیں دو بکسوں میں بند کر کے حیدر آباد دکن روانہ ہوا ۔ یہ دکن کا میرا پہلا سفر تھا ۔ وہاں جا کر معلوم ہوا کہ کاغذات برائے حصولِ اجازت ''انتساب'' ہنوز محکمۂ تعلیم میں نہیں پہنچے ۔ بہرحال میں نے اپنے دورانِ قیام میں ''مرقع چغتائی'' کا وہ نسخہ جو چمڑے کی جلد میں ، بڑے سائز پر بطورِ خاص تیار کیا گیا تھا ، بالآخر نظامِ دکن کی خدمت میں پیش کر دیا ۔ وہ جمعہ کا روز تھا اور نماز جمعہ کے بعد جناب آغا جانی کوتوال کے ذریعے سے یہ نسخہ ان کی خدمت میں پیش کیا گیا تھا ۔ حضور نے نہایت خندہ پیشانی

سے اسے قبول فرما لیا اور اس واقعے کی خبر وہاں کے روزنامہ ''رہبر دکن'' میں بھی چھپ گئی ۔ اس طرح اس مصوّر نسخے کے کوائف دوسرے لوگوں کو بھی معلوم ہوگئے ۔ اُس زمانے میں ایک صاحب محمد حسین جعفری ناظمِ تعلیمات تھے ۔ چنانچہ ان سے بھی مدد کی درخواست کی گئی ، نیز مولوی عبدالحق اور سر اکبر حیدری کے تعاون اور سیکرٹری نواب فخر یار جنگ کی اعانت سے باقی کتاب کو بیچنے کا انتظام بھی کیا گیا ۔ اسی طرح نواب سالار جنگ بہادر ، مہاراجہ کرشن پرشاد تک بھی کتاب کو پہنچایا گیا ۔ غرض کہ تمام علاقہ بمبئی اور حیدر آباد دکن میں یہ چالیس کتابیں بیچی گئیں ۔ چونکہ میں اُن دنوں اسلامیہ کالج لاہور میں پڑھاتا تھا اس لیے وقتِ مقررہ پر واپس آ گیا ۔

۱۹۲۸ع کے اخیر میں ، جب کہ علامہ اقبال مدراس کا سفر کرنے والے تھے ، میں بھی ان کے ہمراہ دہلی ، بمبئی ، مدراس اور حیدر آباد گیا اور کتاب کی فروخت کا کماحقہ انتظام کیا ۔ غرض کہ میرے ان دو سفروں اور ساتھ ہی سفرِ شملہ نے اس کتاب کی شہرت اور فروخت میں خاصی مدد کی ۔ شملہ میں علامہ اقبال دراصل کونسل کے اجلاس میں شمولیت کی غرض سے تشریف لے گئے تھے اور میں آپ کے ہمراہ تھا ۔ جنوری ۱۹۲۹ع میں اگرچہ علامہ اقبال حیدر آباد سے واپس آ گئے تھے مگر میں ''مرقع چغتائی'' کی فروخت کے لیے وہیں مقیم رہا تھا اور اس کے نتائج بہت حوصلہ افزا نکلے تھے ۔

چغتائی اور اُستاد اللہ بخش :

عبدالرحمٰن نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ اُستاد اللہ بخش سے ان کی پہلی ملاقات ۱۹۱۹ع میں ہوئی تھی جب وہ بمبئی سے واپس آئے تھے اور پیسہ اخبار سٹریٹ میں مقیم تھے ۔ راقم ان کو ۱۹۲۷ع سے جانتا ہے جب وہ رنگ محل میں منی شنکر کپڑے والوں کے مکان میں کرایہ پر رہتے تھے ۔ اُس زمانے میں علامہ اقبال کے انتخابِ کونسل کی ایک پروپیگنڈا میٹنگ

دراصل استاد اللہ بخش ہی کے مکان میں ہوئی تھی ۔ تاہم عبدالرحمٰن پہلے سے ان کو اور ان کے رجحانِ مصوّری کو جانتے تھے ۔ وہ اُن دنوں ہندو اوتار "رادھا کرشن" کی تصاویر بہت عمدگی سے بنایا کرتے تھے اور یہ بھی مشہور تھا کہ وہ گوشت اور پیاز نہیں کھاتے ۔ عبدالرحمٰن ان کے ہاں اکثر جایا کرتے تھے حالانکہ وہ عبدالرحمٰن کے طرزِ مصوری سے مختلف طریقے پر کام کیا کرتے تھے اور ان کے تلامذہ بھی اسی نہج پر مصوّری کرتے تھے ۔ ان کے نزدیک روغنی تصویر اور آبی تصویر میں کوئی زیادہ فرق نہ تھا ۔

اسی زمانے میں مجھے معلوم ہوا کہ استاد اپنے مکان کا کرایہ ، جو ستّر روپے ماہوار تھا ، اپنی مالی حالت کی وجہ سے کئی ماہ سے ادا نہیں کرسکے ۔ چنانچہ اُنھوں نے اس کا حل یہ نکالا کہ مالکِ مکان کو اپنی بنائی ہوئی کرشن کی چند تصاویر عنایت کردیں اور اُنھوں نے وہ تصاویر اپنی دکان کے عین سامنے لگا دیں جنھیں ہر آنے جانے والا دیکھتا تھا ۔ ایک روز شام کو علامہ اقبالؒ کا ایک انتخابی جلوس اس بازار سے گزرا تو میں نے خود بھی استاد اللہ بخش کی یہ تصاویر وہاں دیکھیں اور علامہ کو بھی دکھائیں ۔ اس ضمن میں فن سے چغتائی کی سچی لگن کا ثبوت ہمیں یوں ملتا ہے کہ اس نے استاد اللہ بخش کی مذکورہ تصاویر اُن لوگوں سے حاصل کیں اور کلکتے سے ان کو رنگین طباعت میں چھپوایا ۔ پھر انارکلی کے ایک سکھ دکان دار سے ان کی فروخت کا مناسب انتظام کیا ۔ اس نے مجھے مجبور کیا تھا کہ مذکورہ دوکان دار سے ہر قیمت پر معاملہ طے کرو جو میری زندگی کا ایک ناقابلِ فراموش واقعہ ہے ۔ استاد اللہ بخش کے تعلقات حکیم فقیر محمد ، غلام رسول مہر اور عبدالمجید سالک سے بہت گہرے تھے اور وہ انھیں اپنے بہت ہی عزیز دوست سمجھتے تھے ۔

۱۹۲۸ء میں جب میں براستہ بمبئی حیدرآباد دکن جا رہا تھا تو استاد اللہ بخش بھی (دیوالی کے موقع پر) اسی گاڑی میں بمبئی جا رہے تھے ۔ ہم نے مل کر سفر کیا اور بمبئی میں بھی میں ان کے ہمراہ ٹھہرا ۔ میں نے

دیکھا کہ لوگ بحیثیت ایک اعلیٰ فن کار کے استاد اللہ بخش کی بہت تکریم کرتے ہیں ۔ استاد صاحب کا یہ سفر تجارتی نوعیت کا تھا ۔ انھوں نے اپنے اخلاق سے احباب کا ایک وسیع حلقہ پیدا کر لیا تھا ۔ وہ "آئل کلر" کا کام خوب کرتے تھے اور اکثر لوگ ان سے صلاح مشورہ کرتے اور کام کرواتے تھے ۔

میرے نزدیک استاد اللہ بخش ایک مکمل مصوّر تھے اور ان کا ہر طرح کا کام مکمل ترین ہوتا تھا ۔ انھوں نے پنجاب کی دیہی زندگی کی بہت عمدہ اور حقیقت پسندانہ عکاسی کی ہے ۔ مجھے یاد ہے ، ایک مرتبہ سابق چیف منسٹر پنجاب محمد حنیف رامے کو مصوّر بننے کا خیال آیا تو وہ اپنے بھائی چودھری رشید احمد اور مجھے ساتھ لے کر ان کے مکان واقع مسلم ٹاؤن میں گئے اور باقاعدہ مٹھائی وغیرہ تقسیم کرنے کے بعد ان کی شاگردی قبول کی ۔ میرے لڑکے عبدالخالق چغتائی نے بھی ان کے مکان پر جا کر ان کی چند تصاویر خریدی تھیں کیونکہ اسے وہ بہت پسند تھیں ۔

استاد اللہ بخش کے خصوصی ذکر سے میرا مقصود یہ ہے کہ عبدالرحمٰن اپنے معاصر فن کاروں کی بہت عزت کرتا تھا اور خلوص سے ملتا تھا ۔ بعض دوسرے مصوّر ، جو چغتائی کے معاصر تھے ، ان میں سے محمد حسین قادری (جو آرٹ سکول کے پرنسپل بھی رہ چکے تھے) ، روپ کرشنا (راما کرشنا) ، عبدالرحمٰن اعجاز اور میاں عنایت اللہ قابلِ ذکر ہیں ۔ چغتائی کے عزیز دوستوں میں میاں عبدالرفیع اور ان کے بھائی عبدالسمیع شامل تھے ، حالانکہ ہر ایک کا فنی مسلک الگ الگ تھا ۔ عبدالسمیع کے علاوہ سب نے لندن کی ایمپائر نمائش (۱۹۲۴ء) میں اپنی تصاویر بھیجی تھیں ۔

تصاویرِ مرقّع :

۱۹۲۸ء میں "مرقّعِ چغتائی" فروخت کے لیے بازار میں آ گیا تھا ۔ اس وقت چغتائی کی عمر ۳۵ سال ہو چکی تھی اور وہ ایک فن کار کی

حیثیت سے پوری طرح جلوہ گر ہو چکا تھا ۔ سب نے اُسے اپنے زمانے کا ایک بہترین فن کار اور پنجاب کا خصوصی ترجمان تسلیم کر لیا تھا ۔ "مرقعِ چغتائی" جس کی تفصیل میں نے اوپر بیان کر دی ہے ، اس میں کئی اصناف کی تصاویر شامل ہیں ۔ یہ مرقع ہمیں چغتائی کو اس کے معاصرین سے متمیّز کرنے کا بہترین موقع فراہم کرتا ہے ۔

اس مرقع میں ۲۴ رنگین تصاویر کے علاوہ پانچ خاکے بھی شامل ہیں ۔ یہ سب تصاویر فن کار کے معجزۂ فن پر دلالت کرتی ہیں اور پاک و ہند میں یہ فن آج تک کسی دوسرے فن کار کو نصیب نہیں ہوا ۔ کیفیتِ تصاویر اس قدر عیاں ہے کہ عنوان کی ضرورت قطعاً محسوس نہیں ہوتی ۔ خطوط میں اس قدر گہرائی اور گیرائی ہے کہ انسان عش عش کر اُٹھتا ہے ۔ یہاں دو تصاویر کا ذکر بطورِ خاص کرتا ہوں ۔ ایک تصویر میں ایک شہزادی اونٹ کے پاس مخمل کے سائے میں بیٹھی ہے اور دوسری میں کچھ طلبا اپنے اُستاد کے گرد بیٹھے قرآن کریم پڑھ رہے ہیں ۔ غور سے مشاہدہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ فن کار نے محض چند خطوط سے اپنا ما فی الضمیر واضح کر دیا ہے اور مغربی مصوری کی طرح کسی سائے وغیرہ کا سہارا نہیں لیا ۔ یہ صرف چغتائی ہی کا حصہ ہے کہ محض خطوط کی مدد سے شعر کی پوری کیفیت بیان کر کے اسے مکمل شاہکار بنا دیا ہے ۔ یہ ندرتِ فن کا ایسا نمونہ ہے جو مجھے پاک و ہند کے کسی اور فن کار کے فن میں آج تک نظر نہیں آیا ۔

اگرچہ چغتائی نے اپنی طرف سے غالب کی شبیہ کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی ہے مگر میرے نقطۂ نگاہ سے وہ اس شبیہ کو پیش کرنے میں کامیاب نہیں ہوا ۔ رنگین تصاویر میں سے وہ تصویر جس میں رخشِ عمر مالندِ "شمع" بے سہارا جا رہا ہے ، اس کا نام میں نے "انسانی زندگی" رکھا تھا ، کیونکہ انسان بھی ہر حال میں بے سہارا ہے اور اس کے انجام کا علم صرف اللہ تعالیٰ کی ذات کو ہے ۔ چغتائی نے "مرقعِ چغتائی" کو برائے تبصرہ لندن کے مشہور ماہنامہ "کلر" کو ارسال کیا تو انھوں نے

اس تصویر کو جو ''دیکھو اے ساکنانِ خطۂ پاک'' کے تحت چھپی تھی ، اسی طرح رنگ دار (۱۹۳۰ء میں) ''دی فلوور گیدرز سالسن'' کے عنوان سے شائع کر دیا تھا ۔ رنگ دار تصاویر میں سے قبرستان کے منظر والی تصویر بعنوان ''سب کہاں کچھ لالہ و گل میں'' اور مے کدہ کے منظر والی تصویر ''جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے'' قابلِ دید ہیں ۔ غرض یہ کہ ان تصاویر کو اگر اشعار کی قیود سے آزاد کرکے مطالعہ کیا جائے تو ہر تصویر میں ایک بہت بڑا ذخیرہ ہے تخیّلات کا اور ان میں معانی کا ایک سمندر موجزن ہے ۔

میں نے ۱۹۲۹ء کا سال قریب قریب لاہور سے باہر گزارا ۔ جب ''مرقعِ چغتائی'' اور اس کی اصل تصاویر لے کر حیدرآباد دکن گیا تو میں نے نواب سالار جنگ بہادر کی وساطت سے کتاب کی فروخت کا آغاز کیا اور سر اکبر حیدری کے مشورے سے حیدرآباد کونسل کے سامنے (سیّد محمد مہدی سیکرٹری کونسل کی معرفت) یہ تجویز رکھی کہ یہ مرقع چونکہ سرکار عالی حضور نظام کے نام معنون ہے لہٰذا تمام اصل تصاویر نظام گورنمنٹ ، نظام پیلس دہلی کے لیے حاصل کر لے ۔ یہ تجویز پسند کی گئی اور ہم نے تصاویر وہاں ارسال کر دیں ۔ مگر بعد میں معلوم ہوا کہ شہزادہ معظم جاہ یعنی حضور نظام کے بڑے صاحبزادے نے ، جن کی شادی شہزادی دُرِشہوار (ترکیہ) سے ہوئی تھی ، یہ تمام تصاویر حیدرآباد دکن ہی میں شہزادی کے لیے محفوظ کر لی تھیں ۔

مرقع کے مطبوعہ نسخے :

''مرقعِ چغتائی'' کا وہ ایڈیشن جس کی قیمت یک صد دس روپے تھی ، اس کی تمام جلدیں ایک جیسے کپڑے کی تھیں مگر چند نسخے بہت اعلیٰ اور عام نسخے سے ذرا بڑے تھے اور ان کی جلدیں بھی مخملی کپڑے کی تھیں ۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا ، انھی میں سے ایک نسخہ حضور نظام دکن کی خدمت میں بھی پیش کیا گیا تھا ۔ ایک ایسا ہی نسخہ چغتائی

نے علامہ اقبال کی خدمت میں بھی پیش کیا تھا ۔ چنانچہ اسی ضمن میں علامہ نے مجھے ۲۲ اکتوبر ۱۹۲۹ع کو لکھا :
(''اقبال نامہ ، حصہ دوم ، ص ۳۳۷)

''ڈیر ماسٹر عبداللہ !
''مرقعِ چغتائی'' کی ایک کاپی ، جو عبدالرحمٰن صاحب نے بھیجی ہے ، مجھے مل گئی ہے ۔ مگر یہ کتاب بیش قیمت ہے اس واسطے میں چاہتا ہوں کہ آپ اس کی جگہ دوسرے ایڈیشن کی کاپی ہدیۃً مجھے دے دیں اور اس کو اپنے مصرف میں لائیں ۔
محمد اقبال ، لاہور''

مگر میں نے آپ سے یہ نسخہ واپس لینے سے انکار کردیا تھا اور آپ نے اسی سال یہ نسخہ ایک خاتون اقبال النساء حسن کو دے دیا تھا جو بنگلور سے آئی تھیں ۔ وہ اس سے پہلے بنگلور میں بھی علامہ سے ملاقات کر چکی تھیں ۔ غالباً وہاں کے محکمۂ تعلیم میں وہ سکول انسپکٹر تھیں ۔

اسی طرح ایک بڑا نسخہ آپ نے نواب احمد یار خاں دولتانہ کو (مع دوسری دو کتابوں کے) جس کی قیمت یک صد دس روپے فی نسخہ تھی ، میری معرفت ارسال کیا تھا جنھوں نے ان کے حصول پر ایک چیک بھی عنایت کیا تھا ۔ ایک بڑا نسخہ آپ نے میاں نظام الدین آنریری مجسٹریٹ لاہور (والدِ ایم اسلم) کو بھی دیا تھا جنھوں نے ''مرقعِ چغتائی'' کی طباعت سے پیشتر مبلغ پانچ سو روپے نقد عطا کیے تھے ۔

غرضیکہ اس طرح چغتائی نے کتاب کی طباعت کے بعد تمام خاص نسخے احباب میں تقسیم کیے ۔ میں نے اس کتاب کی تقسیم میں خاصا حصہ لیا تھا اور خاص طور پر اسے فروخت کیا تھا ۔ چنانچہ ایک دفعہ میں شملہ میں ایک صاحب کیپٹن ممتاز ملک ٹوانہ کے ہاں پہنچا اور انھیں کتاب دکھائی تو انھوں نے کتاب کو ہاتھ میں لے کر غالب کے محاسنِ کلام بیان کرنا شروع کر دیے ۔ میں حیران تھا کہ ایک دور دراز علاقے کا رہنے والا پنجابی غالب کے کلام سے اس قدر شغف رکھتا ہے ۔

یہی حالت نواب احمد یار دولتانہ کی بھی تھی ۔ اس کے برعکس حیدر آباد دکن کے ایک نواب صاحب نے اس کتاب کو نہ تو خریدا اور نہ اس کی تصاویر کو پسند کیا ۔ بلکہ اپنی طرف سے مشورہ دیا کہ تصویر ''رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے'' کو اس طرح مصوّر کیا جانا چاہیے تھا کہ ایک گھوڑا سرپٹ دوڑتا ہوا دکھایا جاتا ۔ میں حیران ہوا کہ دنیا میں اس قسم کے ذہن کے لوگ بھی موجود ہیں ۔

اسی زمانے میں عبدالرحمٰن نے ''مرقع چغتائی'' کا ادنٰی ایڈیشن بھی اُن تمام خوبیوں کے ساتھ شائع کیا جو اعلٰی کاغذ والے ایڈیشن میں تھیں ۔ اس کی قیمت سترہ روپے مقرر کی گئی تھی ۔ سر عبدالقادر کی سفارش پر پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی نے اس ایڈیشن کے ایک سو نسخے خریدے تھے ۔ اُس زمانے میں پروفیسر احمد شاہ بخاری (پطرس) اس ادارے کے سیکرٹری تھے اور انھوں نے کچھ رعایت سے یہ نسخے حاصل کیے تھے ۔ بعض دوسرے دیگر اداروں نے بھی اس ایڈیشن کی فروخت میں مدد کی تھی ۔

ایک نسخہ یکصد دس روپے والا میری لائبریری میں بھی محفوظ تھا مگر انقرہ یونیورسٹی (ترکی) کے ریکٹر ڈاکٹر سوت کمال یقتین مجھے ملنے آئے تو انھوں نے وہ نسخہ اپنی یونیورسٹی کی لائبریری کے لیے مجھ سے مانگ لیا اور میں بھی انکار نہ کر سکا ۔ غرضیکہ دنیا کی تمام اعلٰی لائبریریوں میں ''مرقع چغتائی'' پہنچ گیا ہے ۔

مجھے یاد ہے جب میں مہاراجہ کرشن پرشاد صدرِ اعظم حیدرآباد دکن کے ہاں ''مرقع چغتائی'' لے کر گیا تھا تو آپ نے اپنے دیگر مصاحبوں کو بھی یہ نسخہ دکھایا تھا اور بہت اچھے الفاظ میں اس کا تعارف کرایا تھا ۔ کئی نسخے خود بھی انھوں نے خرید لیے تھے ۔ جس طرح ایک امیر کبیر کسی تحفے کی پذیرائی کرتا ہے ، انھوں نے بھی اسی طرح کیا تھا ۔ یہ ایک مشکل امر ہے کہ میں ان تمام احباب کے اسماۓ گرامی پیش کروں جنھوں نے اُس وقت وہ نسخے قیمت ادا کر کے حاصل کیے تھے جن پر چغتائی نے اپنے دستخط کر رکھے تھے ۔

سالنامہ ''کارواں'' اور چغتائی :

عبدالرحمٰن چغتائی کو بعض جرائد کے رویے نے اس بات پر آمادہ کیا کہ فنِ مصوری کی اشاعت کے لیے اپنا ایک پرچہ جاری کیا جائے۔ ان کے سب سے قابلِ اعتماد مشیر ڈاکٹر محمد دین تاثیر تھے۔ چنانچہ انھوں نے بھی اس کی تائید کی اور کہا کہ اس طرح ہم اپنی تحریروں اور تصویروں کو حسب منشا شائع کر سکیں گے۔ تاہم اس جریدے کے لیے مضامین کی فراہمی اور اس کی طباعت کا انتظام ایک بہت بڑا مسئلہ تھا۔ بہرحال طے پایا کہ یہ رسالہ ''کارواں'' کے نام سے شائع ہوگا اور ماہوار ہوگا۔ لیکن جب اس سلسلے میں اپنے حالات اور ذرائع کا دوبارہ جائزہ لیا گیا تو ۱۹۳۱ء کے اخیر میں طے پایا کہ یہ پرچہ سالنامہ ہونا چاہیے۔ اس طرح اس کے لیے کسی اجازت یا ڈیکلریشن کی بھی ضرورت نہ رہی۔ نیز یہ بھی طے پایا کہ اس کے مدیرِ اعلٰی تاثیر صاحب ہوں گے۔ اس وقت میرے پاس سالنامہ ''کارواں'' کے ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء کے پرچے موجود ہیں۔ ۱۹۳۳ء کے پرچے کے مقدمے میں تاثیر لکھتے ہیں :

> ''کارواں اُن ادبا کو صلائے عام دیتا ہے جو باقی رسائل میں مضامین بھیجنے سے اس لیے احتراز کرتے ہیں کہ وہاں ہر رطب و یابس کی نکاسی ہوتی ہے۔ اچھے ماہوار پرچوں میں بھی بعض محققانہ مضامین محض طوالت کی وجہ سے شائع نہیں ہو سکتے اور کئی لکھنے والے ''باقی آیندہ'' کی الجھن سے گھبراتے ہیں۔
> ''کارواں'' میں ہر غیر معمولی چیز کی سمائی ممکن ہے۔''

اس پرچے میں وہ واقعہ بھی درج ہے جب علامہ اقبال نے ''کارواں'' کے لیے ایک غیر مطبوعہ اور فی البدیہہ اُردو غزل تاثیر کی درخواست پر عنایت کی تھی۔ ہم تینوں بھائی بھی اس موقع پر علامہ کے پاس موجود تھے۔ یہ دلچسپ داستان تاثیر کی زبانی سنیے :

''میری خاموشی پر حضرت علامہ بولے : بھئی کچھ سناؤ گے

تو شاید تمھاری قسمت کی کوئی چیز ہو جائے - اس پر چغتائی ''کارواں'' کے مفاد پر مجھے قربان کرتے ہوئے کہہ اٹھے : وہ ''سمجھا تھا میں'' والی غزل سناؤ - باقی دو بھائی (چغتائی کے) بھی متفق ہو گئے : ہاں ہاں ''سمجھا تھا میں'' والی غزل سنائیے - علامہ اقبال مسکرائے - میں نے آنکھیں بند کر لیں اور جی کڑا کر کے پہلے ایک مطلع پڑھا ، پھر دوسرا - علامہ اقبال اس کا ایک مصرع ''تم کو اپنی زندگی کا آسرا سمجھا تھا میں'' دوہرانے لگے - مجھے کچھ تسکین ہوئی - آخری شعر پر مجھے خود یقین تھا :

''زلف آوارہ ، گریباں چاک اے مستِ شباب
تیری صورت سے تجھے درد آشنا سمجھا تھا میں''

حضرت علامہ کو بھی پسند آیا - کہنے لگے : زمین اچھی ہے ، ''خدا'' کا قافیہ کیوں چھوڑ دیا - اور کچھ دیر چپ ہو گئے ، فکرِ شعر میں سر جھکا لیا - ہماری امیدیں بلند ہو گئیں مگر مجھے ایک اور فکر لاحق ہو گیا - میری غزل اچھی تھی ، بہت اچھی تھی لیکن اگر حضرت علامہ نے اس پر کچھ کہہ دیا تو فدوی کی عاقبت بے حیثیت ہو کر رہ جائے گی ــــ حضرتِ علامہ کہنے لگے : لو سنو - تم غزل غزل پکار رہے تھے ، تغزّل ہی سہی :

عرصۂ محشر میں میری خوب رسوائی ہوئی
داورِ محشر کو اپنا رازداں سمجھا تھا میں

دوسرا شعر ''جاوید نامہ'' کی کیفیات کا حامل تھا :

مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

جوں جوں شعر ہوتے جاتے تھے ، علامہ کی حالت بدلتی جاتی تھی ــــ جھوم جھوم کر :

تھی وہ اک درماندہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں

وہ بھی رو رہے تھے اور ہم بھی :

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
کس رباطِ کہنہ کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

—— ان فیضانی لمحات کی یادگار کو جوں کا توں رہنے دیا ۔"

غرضیکہ جب ہم نصف شب کے قریب گھر آئے تو ہم خوشی سے سرشار تھے ۔ دوسرے دن صبح ہی صبح چغتائی نے اس غزل کے لیے ایک خاص ڈیزائن تیار کیا جو "کارواں" کے پہلے شمارے میں شامل ہے ۔ یہ شمارہ بڑے سائز کے ۳۱۴ صفحات پر مشتمل ہے اور مضامین اور غزلیات کے اعتبار سے ایک بیش بہا ذخیرہ ہے ۔ اس میں مندرجہ ذیل حضرات کے مضامین چھپے تھے : چودھری محمد حسین ، پروفیسر تاثیر، عبدالرفیع ، پروفیسر شیرانی ، ابوالاثر حفیظ جالندھری ، سیّد نذیر احمد ، مجید ملک ، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، غلام عباس ، جمیل الرحمٰن ، ممتاز حسین ، سیّد امتیاز علی تاج ، احمد شاہ بخاری ، غلام رسول (حیدر آباد دکن) ، ایم اسلم ، محمد اشرف ، چغتائی صاحب ، شیخ عنایت اللہ اور عبداللہ چغتائی ۔ شعرا میں تاثیر ، مجید ملک ، عبدالمجید سالک اور حفیظ جالندھری نمایاں تھے ۔ چغتائی کی کئی تصاویر ، خطاطی کے چند نمونے ، استاد اللہ بخش ، یورپین فنکاروں اور پرانی ایرانی مصوری کے فن پارے بھی اس میں موجود تھے ۔

سالنامہ "کارواں" کے دوسرے شمارے کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جو ۱۹۳۴ع کے شروع میں شائع ہوا تھا ۔ اس کے لیے حضرت علامہ نے اپنا مندرجہ ذیل شعر عنایت فرمایا تھا :

نمود تیری نمود اس کی ، نمود اس کی نمود تیری
خدا کو تو بےحجاب کردے ، خدا تجھے بےحجاب کردے

عبدالرحمٰن چغتائی نے اسے اپنے مخصوص انداز میں پورے صفحے پر نقش کیا تھا ۔ یہ رسالہ مجید ملک صاحب نے مرتّب کیا تھا اور انھوں نے ہی "سخن ہائے گفتنی" لکھے تھے ۔ یہ رسالہ بہت ہی پسند کیا گیا جو ۳۵۴ صفحات پر مشتمل تھا ۔ مضامین لکھنے والے مذکورہ حضرات کے

علاوہ رشید صدیقی ، حجاب اسماعیل ، مرزا محمد سعید ، آغا حیدر حسن ، آغا عبدالحمید ، ناگا میاں ، سید سلیمان ندوی ، مولوی عبدالحق اور سیّد محمد شاہ بخاری نے بھی حصہ لیا تھا ۔ ایک مضمون ''لاہور کا جغرافیہ'' بہت عمدہ تھا مگر ایک اور طویل مضمون (بعنوان ''یوپی کے تنقید نگاروں کی خدمت میں'' از نیازمندان لاہور) نے یوپی کے علمی حلقوں اور خصوصاً علی گڑھ کے اہل قلم میں خاصا اضطراب پیدا کیا تھا ۔ اس شمارے میں تصویروں کا حصہ بھی بہت عمدہ تھا ۔ ایک یورپی مصوّر کی تصویر ''اندھا'' اور چغتائی کی تصویر ''مریاں'' اور ''قلندر'' بھی شامل تھیں ۔ ''قلندر'' والی تصویر میں ایک درویش سر پر خاص طرز کا کلاہ پہنے ہے ، آنکھوں میں چمک لیے اور ڈھیلے سے لباس میں ہاتھ میں عصا لیے نظر آ رہا ہے ۔ علاوہ ان تصاویر کے ''جدید فوٹو گرافی'' کی کچھ تصاویر بھی شامل ہیں ۔ اس شمارے میں ٹیگور کی ایک رنگین تصویر ''جاوا کی رقاصہ'' چھاپ کر لوگوں کو بنگالی مصوری سے متعارف کرایا گیا ہے ۔ شمارے کی ابتدا میں چغتائی کی رنگین تصویر بعنوان ''سوز و ساز'' مصوری کا ایک گراں قدر نمونہ ہے ۔ اس تصویر میں ایک مقبرے کا اندرونی حصہ دکھایا گیا ہے ۔ قبر کے تعویذ پر قرآن کریم کی آیت ''و ان اللہ یبعث من فی القبور'' (اللہ تعالیٰ قبروں سے مردے اٹھائے گا) کندہ کی گئی ہے اور دو عورتیں اعلیٰ لباس میں ملبوس قبر کے پاس بیٹھی ہیں ۔ غرضیکہ ''کارواں'' کا یہ شمارہ لوگوں کو آج بھی اچھی طرح یاد ہے کیونکہ ایسا عمدہ سالنامہ پھر کبھی نہیں نکلا ۔

چغتائی کا پہلا سفر یورپ :

چغتائی نے ۲۲ مئی ۱۹۳۲ء کو بذریعہ بحری جہاز لندن کا سفر اختیار کیا ۔ راقم بھی بحیثیت خدمت گار مصوّر کے ہمراہ تھا ۔ ہم لاہور سے بمبئی میل میں سوار ہوئے ۔ اُس زمانے میں یورپ جانے والے مسافر عام طور پر ریل کے اُس خاص ڈبے میں سفر کرتے تھے جس پر ''بیلاڈپیر'' لکھا ہوتا تھا ۔

یہ ڈبہ انھیں براہ راست جہاز تک لے جاتا تھا - ہم صبح کے وقت بمبئی پہنچے اور جہاز کے قریب اتر گئے - جہاز اسی روز بعد دوپہر چلنے والا تھا - ہماری ٹکٹوں کا انتظام بذریعہ تھامس کک کمپنی ہو چکا تھا - چنانچہ بمبئی میں ان کے ایجنٹ نے تمام انتظام کر دیا مگر میرے کپڑوں کو جہاز والوں نے ڈس انفیکٹ (Disinfect) کر دیا جو میرے لیے سخت تکلیف دہ تھا - راستہ بڑی تکلیف سے کٹا - جب ہم مارسیل پہنچے تو ہم پہلی گاڑی پر آئے - پھر پیرس سے رات کو سوار ہونے کا انتظام ہوا اور بعض انگریز مسافروں کی وجہ سے، جو انڈیا سے لندن جا رہے تھے، خاصا پریشان ہونا پڑا - پیرس سے ڈاکٹر جبین (پروفیسر پنجاب یونیورسٹی) ہمارے رفیق سفر ہو گئے جن کی وجہ سے کافی سہولت ہو گئی - لندن ریلوے سٹیشن سے ہم بذریعہ ٹیکسی مظفرالدین چغتائی کے مکان پر ہائی گیٹ پہنچے جہاں ہم نے پہلے دو ہفتے قیام کیا - یورپ کی بود و باش کا ابتدائی تجربہ ہمیں یہیں رہ کر ہوا -

لندن پہنچ کر میرے سامنے یہ پروگرام تھا کہ کسی طرح کوئی ایسا انتظام ہو جائے کہ چغتائی انگریزی زبان میں مہارت پیدا کر لے تاکہ اپنے فن پر انگریزی تنقید کا اسے صحیح پتا چل سکے - لندن میں کئی ادارے موجود تھے جو انگریزی پڑھاتے تھے - ہم نے بعض احباب سے مشورہ کیا اور یہ انتظام کر لیا، مگر چغتائی میں خود اعتمادی بالکل نہیں تھی - کوئی شخص یا ادارہ اس کی انگریزی تعلیم مکمل نہیں کرا سکا حالانکہ خرچ بھی خاصا ہوا - چغتائی نے سکول میں مشکل سے چھٹی یا ساتویں جماعت تک تعلیم حاصل کی تھی اور اب اس کی علمی استعداد پرائمری کے طلبا سے بھی کم تھی -

لندن شہر بہت بڑا فنی مرکز ہے - اس میں کئی آرٹ گیلریاں، میوزیم اور آرٹ کالج تھے - ماہرین فن کے کئی اجتماعات ہوتے تھے جن میں انگریزی آرٹ پر بحث ہوتی اور لوگ آرٹ میں واقفیت پیدا کرتے - چغتائی نے بھی لندن کی نیشنل گیلری آف آرٹ سے خوب لطف اٹھایا - اس نے قرون وسطیٰ کے بہت سے مستند یورپی مصورین کی تصاویر کا مطالعہ بھی

کیا اور اس پر کئی دن صرف کیے - اسی طرح برٹش میوزیم ، وکٹوریا البرٹ میوزیم اور وہاں کے اکثر تھیٹروں میں جا کر ڈرامے بھی ہم نے دیکھے - اسی دوران میں ایک طالب علم سید سراج الدین ناگا ہمیں ملا جو علاقہ گجرات کے مقام بھروچ کا رہنے والا تھا اور انگلش میں آنرز کر رہا تھا - اس نے بھی چغتائی کو انگریزی کی طرف خاصا متوجہ کیا اور کافی محنت بھی کی مگر چغتائی پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوا -

میں نے اپنے مذاق اور طبیعت کے مطابق یہ بہتر خیال کیا کہ اوریئنٹل آرٹ کے خزانے جو یہاں برٹش میوزیم اور وکٹوریہ البرٹ میوزیم میں محفوظ ہیں ، ان کا مطالعہ کروں - چنانچہ میں نے ان نوادر کا خوب مطالعہ کیا - ایک مرتبہ میں نے برٹش میوزیم کے ڈاکٹر لارنس بینن ، مسز باسل گرے ، مسٹر ولکنسن اور پروفیسر کریسیویل سے درخواست کی کہ وہ میرے ہاں چائے پر تشریف لائیں - اصل مقصد چغتائی سے ان حضرات کی ملاقات کرانا تھا اور خیال تھا کہ فن پر کھل کر گفتگو ہو سکے گی - یہ حضرات وقتِ مقررہ پر آئے اور دیر تک میرے ہاں رہے مگر چغتائی غائب ہوگیا جس کا مجھے بہت افسوس ہوا - میں نے اس کے پنسل کے چند خاکے ڈاکٹر بینن کو دکھائے تو اس نے ان میں سے چند برٹش میوزیم کے لیے پسند کر لیے - چنانچہ چغتائی سے اجازت حاصل کر کے میں نے اگلے روز وہ ان کی خدمت میں پیش کر دیے - وہ لوگ خواہش مند ہی رہے کہ آرٹسٹ چغتائی سے بھی ملاقات ہو جائے مگر ایسا نہ ہو سکا -

اسی دوران میں علامہ اقبال بھی راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں شرکت کی غرض سے لندن میں تشریف لے آئے تھے - سید امجد علی شاہ ان کے ہمراہ تھے اور انھی نے ہمیں ہمارے ہائی گیٹ والے مکان پر آ کر مطلع کیا تھا - چنانچہ میں اور چغتائی دونوں ان سے ملنے کے لیے گئے اور دیر تک وہاں رہے -

ایک روز چغتائی کی ملاقات ایک پڑھی لکھی دوشیزہ سے کسی آرٹ گیلری میں ہوگئی جو جرمن نژاد تھی اور دنیا کے فنی شاہکاروں سے خوب واقف تھی - یہ لڑکی ایک روز چغتائی کے ہمراہ علامہ کے ہاں بھی گئی تھی -

اسے خود بھی اقبال جیسے مفکر کو دیکھنے کا اشتیاق تھا ۔ اس لڑکی کا نام ایلزا ہیفنز تھا اور وہ جرمنی کے مشہور مقام بریمن کی رہنے والی تھی ۔ اسے آرٹ اور یورپی تاریخ سے خوب واقفیت تھی ۔ ایک روز میں علامہ کی خدمت میں حاضر ہوا تو عبدالرحمٰن کے ساتھ یہ لڑکی بھی علامہ کے پاس بیٹھی ہوئی تھی ۔ علامہ نے حسبِ معمول میرے ساتھ بے تکلفی سے بات کی مگر عبدالرحمٰن نے اس لڑکی سے میرا تعارف یہ کہہ کر کرایا کہ ''یہ میرا بہت قریبی عزیز'' ہے ۔ اس پر علامہ نے فوراً تصحیح کی کہ یہ ان کا حقیقی بھائی ہے اور بہت بڑا مؤرخ ہے ۔ میں نے اس سے پیشتر بھی اس جرمن لڑکی کا ذکر اپنی ''یاد داشتوں'' میں کیا ہے ۔ اس سلسلے میں میری کتاب ''اقبال کی صحبت میں'' اور میرا انگریزی مضمون رسالہ ''اقبال'' (بزمِ اقبال ، لاہور) کی انگریزی اشاعت (جولائی ۱۹۵۸ع) میں دیکھیے ۔

لندن میں قیام کے دوران میں چغتائی نے رسالہ 'سٹوڈیو' کا پورا فائل خرید لیا تھا اور بعض دوسری ضروری کتابیں بھی خریدی تھیں ۔ انھی دنوں چغتائی کے مشورے اور ڈاکٹر بنیشن کے توسط سے میں نے ڈاکٹر نکلسن کو کیمبرج میں لکھا کہ میں آپ سے ملنا چاہتا ہوں جس کی انھوں نے خوشی سے اجازت دے دی ۔ چنانچہ ہم تین آدمی (چغتائی ، ڈاکٹر مظفرالدین اور راقم) کیمبرج گئے مگر میں اکیلا ڈاکٹر نکلسن سے ان کے دولت کدے پر ملا ۔ وہ میرا انتظار یونیورسٹی کے ٹرینٹی کالج میں کر رہے تھے ۔ پہلے وہ میری درخواست پر مجھے یونیورسٹی لائبریری میں چند کتابیں دکھانے کے لیے لے گئے جن کے بارے میں نے ان کو پہلے سے اطلاع دے رکھی تھی ۔ پھر ہم ان کے مکان پر گئے جہاں انھوں نے چائے کا انتظام کیا ہوا تھا ۔ میں نے چغتائی کا ایک ارادہ آن پر ظاہر کیا اور یہ درخواست کی کہ اگر آپ اقبال کے چیدہ چیدہ کلام کا انگریزی میں ترجمہ کر دیں تو چغتائی تصاویر بنائے گا اور ''مرقع'' کی طرح شائع کر دے گا ۔

مگر ڈاکٹر لکلسن نے بعض مشکلات کے پیش نظر معذرت کر لی اور ہم رات کو واپس لندن آ گئے۔

لندن میں قیام کے دوران میں چغتائی نے یہ کارنامہ بھی انجام دیا کہ اس نے "ایچنگ" کا کام ایک اعلیٰ فن کار سے باقاعدہ سیکھا اور واپس آ کر ایک ایچنگ پریس بھی قائم کیا۔

غرضیکہ ماہ دسمبر میں ہم لوگ لندن سے واپس پیرس آ گئے اور پھر وہاں سے اٹلی آئے۔ پیرس سے برلن، وائنا اور وینس تک کا سفر ہم نے بذریعۂ ریل کیا اور پھر جہاز سے بمبئی پہنچ گئے۔

تعمیرِ مکان :

یورپ سے واپسی پر چغتائی نے راوی روڈ پر زمین کا ایک پلاٹ مکان تعمیر کرنے کے لیے خرید لیا تھا۔ چنانچہ یہ مکان ۱۹۳۳ء سے بننا شروع ہوا اور ۱۹۳۸ء میں مکمل ہو گیا۔ اس مکان کی تعمیر معمار فیروز میر نے کی تھی جو ہمارے والدِ مرحوم کا شاگرد تھا۔ ۱۹۳۵ء میں جب ہم اس نئے مکان میں منتقل ہوئے تو ابھی تک چغتائی کے ہاں کوئی اولاد نہ ہوئی تھی۔ چغتائی نے اسی مکان میں فروری ۱۹۷۵ء میں وفات پائی تھی۔

عطائے خطاب :

"مرقّع چغتائی" نے عبدالرحمٰن کو دنیا میں بحیثیت ہندوستانی فنکار کے اچھی طرح روشناس کرا دیا تھا اور اس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی تھی۔ جب میں ۱۹۳۰ء میں شملہ گیا تو مجھے پنجاب گورنمنٹ کے دفتر ہارنزکورٹ میں بھی مسٹر اختر کی معرفت جانا پڑا۔ وہاں میں نے "مرقّع چغتائی" کا ایک نسخہ عاریۃً دیا جو بعد میں شکریے کے ایک خط کے ساتھ واپس کر دیا گیا۔ اسی طرح ایک اور مسئلے کے ضمن میں ایک صاحب احمدالدین خان صاحب سے بھی میں ملا جو وائسرائے گل لاج میں میر منشی تھے۔ انھوں نے مجھے اپنے گھر آنے کی دعوت دی اور خواہش کی

میں ''مرقعِ چغتائی'' بھی ساتھ لاؤں - چنانچہ اگلے روز میں ان کے ہاں پہنچا تو انھوں نے یہ مہربانی کی کہ میری ایک ملاقات وائسرائے صاحب سے بھی طے کرا دی - اس وقت لارڈ ارون وائسرائے ہند تھے - وہ پہلے ہی ''مرقعِ چغتائی'' کو کہیں دیکھ چکے تھے مگر مجھے اس بات کا علم نہیں تھا - چنانچہ بوقتِ ملاقات بھی انھوں نے یہ نسخہ بڑے اطمینان سے دیکھا اور پھر شکریے کے ساتھ مجھے واپس کر دیا اور میں واپس آ گیا - بعد ازاں گورنر ہاؤس کے سیکرٹری مسٹر پینڈرل مون بھی ہمارے مکان پر آئے جس کا وہم وگمان بھی ہمیں نہ تھا - بہرحال اسی دوران ہمیں معلوم ہو گیا کہ اوپر سے تجویز آئی ہے کہ چغتائی کے فنی کارناموں کے اعتراف میں اسے کسی خطاب یا انعام سے نوازا جائے - ساتھ ہی ہمیں یہ بھی پتا چلا کہ پنجاب گورنمنٹ سے متعلق بعض حضرات نے اس تجویز کی مخالفت بھی کی ہے - بہرحال ابھی ہم ان اطلاعات کے چکر میں تھے کہ میاں نظام الدین (بارود خانہ والے) نے یہ مشورہ دیا کہ اگر گورنمنٹ چغتائی کو کسی انعام یا خطاب سے نوازے تو اسے قبول کر لینا چاہیے - یہ اشارہ دراصل میاں سر فضل حسین کی طرف سے تھا - بہرحال یکم جنوری ۱۹۳۳ء کو گورنمنٹ نے اخبارات میں خطاب یافتگان کی جو فہرست شائع کی اس میں چغتائی کا نام بھی شامل تھا اور اس کو ''خان بہادر'' کے خطاب سے سرفراز کیا گیا تھا - چنانچہ عطائے خطاب کا باقاعدہ اجلاس گورنر ہاؤس میں مارچ ۱۹۳۴ء میں منعقد ہوا - میں بھی چغتائی کے ہمراہ اس تقریب میں موجود تھا جہاں اکثر رؤسائے پنجاب نے چغتائی کو مبارک پیش کی تھی -

نقشِ چغتائی :

''مرقعِ چغتائی'' کی اشاعت کے بعد ۱۹۳۵ء میں چغتائی نے ''نقشِ چغتائی'' شائع کیا تھا جس کے ایک سو نسخے پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی نے خریدے تھے - راقم بھی اس کے خاصے نسخے ہمراہ لے کر حیدر آبادِ دکن گیا تھا جہاں یہ مکتبۂ ابراہیمیہ کے حوالے کر دیے گئے

تھے - مکتبے نے ایک بڑے سائز کا اشتہار تمام دکن میں چسپاں کرایا تھا جس سے کتاب کی فروخت میں بہت مدد ملی تھی - اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ عوام کے خیالات اور آرا کا پتا چل گیا جس سے چغتائی کی شہرت پر بہت اچھا اثر پڑا - جو جذبات و احساسات میں نے وہاں کے عوام کے محسوس کیے تھے اُن سے میں نے چغتائی کو آگاہ کر دیا تھا -

''نقشِ چغتائی'' چھوٹے سائز پر شائع ہوا تھا - اس میں ڈاکٹر کزنز کا 'مقدمہ' اور علامہ اقبال کا 'پیش لفظ' شامل نہیں تھا - اس کا کاغذ اور جلد بھی اسی معیار کے تھے - اس کے مقدمہ بعنوان ''استدعا'' میں لکھا تھا :

> ''اُمید ہے 'نقشِ چغتائی' 'مرقع' سے بھی زیادہ وسعتِ نظر پیدا کرے گا کیونکہ میری کوشش اغراض و مقاصد مرقع سے بھی بلند اور فن کے اعتبار سے زیادہ عمیق ہے -''

میرا خیال ہے کہ عوام نے مرقع سے زیادہ اسے خریدا کیونکہ اس کی قیمت کم تھی - پاکستان کے ظہور میں آنے کے بعد جب اس کی مانگ مزید بڑھی تو چغتائی نے اسے اسی نام سے از سرِ نو شائع کیا اور اپنے محسن جناب جسٹس ایس - اے - رحمان کے نام اسے معنون کیا - ''نقشِ چغتائی'' کی دونوں اشاعتوں میں زیادہ تصاویر ایک ہی رنگ کی ہیں - اس کے باوجود وہ چغتائی کی شاہکار تصاویر ہیں -

اجنتا ، کلکتہ اور دکن کی سیاحت :

جب چغتائی کی شہرت بحیثیتِ مصوّر ایک طرح مسلّم ہوگئی ، جو زیادہ تر ''مرقّعِ چغتائی'' کی مرہونِ منّت تھی ، تو ہم تینوں بھائی چند تصاویر ہمراہ لےکر حیدر آباد دکن روانہ ہوگئے - خیال تھا کہ نواب سر سالار جنگ نواب یوسف علی خاں ان تصاویر کو خرید لیں گے کیونکہ وہ ان کے بارے میں اکثر دریافت کرتے رہتے تھے - مگر جب ہم دکن

پہنچے تو اتفاق سے وہ وہاں موجود نہ تھے - ہم نے تصاویر ان کے ہاں چھوڑ دیں اور خود اَجنٹا کی سیر کے لیے بمبئی آ گئے - وہاں سے ہم جلگاؤں آ گئے جہاں سے بذریعہ بس اَجنٹا گاؤں پہنچے - چغتائی دراصل ایک بنگالی آرٹسٹ مسٹر اسیت کمار ہالدار کی کتاب ''مائی پلگریمیج ٹو اجنٹا'' (یعنی میرا سفرِ اجنٹا) سے بہت متاثر تھا جس میں اجنٹا کے دو ہزار سال پرانے نمونہ مصوری کا بھرپور مطالعہ کیا گیا تھا - چنانچہ ہم نے تمام غار نہایت توجہ سے دیکھے اور محظوظ ہوئے - اس سے پیشتر بھی میں اجنٹا کو دیکھ چکا تھا - میں نے یہاں دیکھا کہ بعض لوگ اجنٹا کے دریا میں صرف اشنان کرنے کے لیے آئے تھے کیونکہ یہ دریا ان کے نزدیک بہت مقدس تھا -

یہاں سے فارغ ہو کر ہم پھر جل گاؤں آ گئے اور وہاں سے بنارس پہنچے جہاں کچھ دیر قیام کرنے کے بعد ہم کلکتہ چلے گئے - اُس زمانے میں کلکتے میں رابندر ناتھ ٹیگور کی جوبلی منائی جا رہی تھی اور اورینٹل آرٹ سوسائٹی کے کام کی بہت بڑی نمائش ہو رہی تھی - ہم نے یہاں کے اداروں کو اچھی طرح دیکھا اور عبدالرحمٰن چغتائی نے نمائش سے ایک فن کار وشورسین کی بنائی ہوئی ایک تصویر بھی خریدی - اس طرح ہم متذکرہ مقامات کی سیر و سیاحت کر کے اور بنگال سکول آف آرٹ کے کام سے استفادہ کر کے بالآخر لاہور واپس آ گئے -

چند ماہ کے بعد راقم تو پھر حیدر آباد چلا گیا اور چغتائی کشمیر جانے کے لیے تیار ہو گیا - میں نے حیدر آباد پہنچ کر نواب سر سالار جنگ سے ملاقات کی اور وہ تصاویر ان کے پاس فروخت کردیں جن کو ہم پہلے سفر میں وہاں چھوڑ آئے تھے - نواب صاحب یہ تصاویر حاصل کرکے بہت مسرور تھے کیونکہ اب ان کے پاس تصاویر کا بہت اچھا ذخیرہ جمع ہو گیا تھا - اس دوران میں چغتائی کا ایک خط بھی مجھے موصول ہوا جس سے معلوم ہوا کہ وہ کشمیر کی سیاحت سے لطف اندوز ہو کر لاہور واپس پہنچ چکا ہے -

چغتائی کا دوسرا سفرِ یورپ :

انھی دنوں مسٹر گلزار کی دعوت پر ، جو چغتائی کی پہلی بیوی کا بھائی تھا اور یورپ میں تجارت کرتا تھا ، چغتائی نے یورپ جانے کا عزم کیا ۔ ہم لوگ اس سفر میں بمبئی تک چغتائی کے ساتھ گئے ۔ میرے علاوہ گلزار کے والد اور بیگم بھی چغتائی کے ہمراہ تھی ۔ چنانچہ ۱۹۳۶ء کے وسط میں چغتائی ایک اطالوی جہاز کے ذریعے یورپ روانہ ہوا ۔ میں چونکہ حیدر آباد دکن سے بمبئی آیا تھا لہٰذا اس سفر کی زیادہ تفصیلات کا علم مجھے نہیں تھا ۔ چغتائی دراصل ''ایچنگ'' میں مزید مہارت حاصل کرنے اور یورپ کے فنونِ لطیفہ کا مزید مطالعہ کرنے کے لیے جا رہا تھا ۔

بمبئی سے واپس آ کر میں نے بھی پیرس یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے لیے سفرِ یورپ کی تیاری شروع کر دی تھی ۔ چنانچہ دسمبر ۱۸۳۶ء کے آخری ہفتے میں میں بھی پیرس پہنچ گیا اور جنوری ۱۹۳۷ء سے بحیثیت طالب علم رجسٹر ہو کر تاج محل کے موضوع پر کام شروع کر دیا ۔ مجھے پیرس ہی میں یہ اطلاع ملی کہ عبدالرحمٰن ایچنگ کے کام کی عملی تربیت حاصل کر رہا ہے اور اس نے مشہور فنکار ریمبرانٹ کے کام کا ہولینڈ میں باقاعدہ مطالعہ شروع کر دیا ہے ۔ یہ اطلاع بھی ملی کہ وہ ریمبرانٹ کے قدیم مکان میں اس کا کام دیکھنے کے لیے خود گیا ہے ۔ ریمبرانٹ کا زمانہ اور جہانگیر و شاہجہاں کا زمانہ ایک ہے ۔ ریمبرانٹ نے یورپ میں بطور ایک مصور اور ایچنگ کے ماہر کے بہت نام پیدا کیا تھا ۔ ۱۹۳۷ء میں جب عبدالرحمٰن واپس لاہور جا رہا تھا تو اس نے مجھے پیرس میں اپنے سفرِ ہولینڈ کا تمام حال لکھا تھا ۔

رائل اکیڈمی آف آرٹ میں شمولیت :

عبدالرحمٰن لاہور سے چلتے وقت غالباً اس بات کی تیاری کر کے نکلا تھا کہ اسے رائل اکیڈمی آف آرٹ لندن میں اپنی تصاویر کی نمائش بہرحال کرانی ہے ۔ چنانچہ اس نے لندن پہنچ کر اپنی چند تصاویر کو فریم لگوائے

اور ۱۹۳۷ء میں رائل اکیڈمی آف آرٹ کے قواعد کے مطابق انھیں نمائش کے لیے پیش کردیا جو ایک لحاظ سے غیر معمولی واقعہ تھا ۔ یہ اکیڈمی کی ایک سو انہترویں نمائش تھی اور کسی غیر یورپی کو اس سے پہلے اس میں شمولیت کا اعزاز نصیب نہ ہوا تھا ۔ چنانچہ عبدالرحمٰن کی دو تصاویر اس نمائش کے لیے منتخب کر لی گئیں اور ان تصاویر کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی ۔ ۱۹۳۷ء کی اس نمائش میں اٹھارہ ہزار تصاویر پیش کی گئی تھیں ۔ چغتائی کی تصاویر میں سے ''مغل شہزادی'' اور ''شاہجہاں'' انتخاب کی گئی تھیں ، مگر جگہ کی کمی کے باعث پبلک کے سامنے صرف ''مغل شہزادی'' ہی آ سکی ۔ اس کے باوجود چغتائی مغربی ممالک میں نہ صرف مقبول ہوا بلکہ تسلیم بھی کیا گیا ۔ جولائی ۱۹۳۷ء میں جب میں پیرس سے لندن پہنچا تھا تو میں نے اپنی آنکھوں سے ان تصاویر کو رائل گیلری میں آویزاں دیکھا تھا ۔

اسی سفرِ یورپ کے دوران چغتائی پیرس میں بھی آیا تھا اور میرے ہاں ٹھہرا تھا ۔ میں نے اسے لوور عجائب گھر اور ''رودان'' آرٹسٹ (مجسمہ ساز) کا میوزیم بھی دکھایا تھا ۔ وہاں ہم ایک مجسمے کو ، جو ڈیوڑھی میں نصب تھا ، کئی گھنٹے دیکھتے اور فن کار کے کمال کا مطالعہ کرتے رہے تھے ۔ اسی فن کار نے انگلینڈ کو پہلی جنگ عظیم کی یادگار کے طور پر ایک مجسمہ انڈر گراؤنڈ ریلوے اسٹیشن ''سینٹ جیمز'' کے لیے بنا کر دیا تھا جو وہاں اب بھی نصب ہے ۔

چغتائی کے ایچنگز :

چغتائی کی شہرت بحیثیت آرٹسٹ پہلے ہی اپنا سکہ جما چکی تھی ۔ دوسرے سفرِ یورپ کے بعد اس نے اپنی ان تصاویر کو ، جو زیادہ تر خطوط میں پایۂ تکمیل کو پہنچی تھیں ، اپنے مکان میں ایچنگ پریس لگا کر ، نہایت دیدہ ریزی اور محنت سے تیار کیا ۔ ہندوستان کے بعض دیگر فن کاروں نے بھی اس فن کی طرف توجہ کی تھی مگر جو شہرت چغتائی کو اس ضمن



میں ملی، کسی دوسرے فن کار کو حاصل نہ ہو سکی ۔ چنانچہ اس نے اپنی جن خاص تصاویر کے ایچنگز تیار کیے ان میں سے ایک تصویر 'مرقع' سے لی گئی تھی جو رنگ دار خطوط میں تھی ۔ یہ غالب کے اس شعر کے تحت تھی :

جب بہ تقریبِ سفر یار نے محمل باندھا
تپشِ شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا

یہی تصویر ''چغتائی پینٹنگز'' میں بعنوان ''شہزادیِ صحرا'' چھپی ہے جو واقعی ایک شاہ کار تھا اور لوگوں نے دل کھول کر اس کی خریداری کی تھی ۔ ایک تصویر ''بوڑھا موسیقار'' کے زیرِ عنوان تھی جس میں ایک معمّر شخص چوغہ پہنے عود بجا رہا ہے ۔ اس میں موسیقار کا لباس اور دیگر لوازمات قابلِ مشاہدہ ہیں ۔ اسی طرح ''عملِ چغتائی'' کا ''مردِ حر'' بھی ایچنگ کا ایک گراں بہا نمونہ ہے ۔

غرضیکہ چغتائی نے دنیائے فن میں اپنے ایچنگز کے ذریعے بھی ایک خاص شہرت حاصل کی جو کسی اور آرٹسٹ کو ہندوستان میں نصیب نہیں ہوئی ۔ بعض لوگوں نے چغتائی کے ابتدائی کارناموں کو زیادہ اہمیت دی ہے مگر دراصل چغتائی کے فن میں جو نکھار پیدا ہوا وہ ۱۹۴۰ء کے بعد زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آیا ۔

چغتائی کی گھریلو زندگی :

میں یورپ سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری لے کر واپس آ چکا تھا مگر ابھی تک چغتائی کے ہاں کوئی اولاد نہیں ہوئی تھی ۔ اس کی پہلی بیوی سے شادی کے فوراً بعد ایک بچہ پیدا ہو کر مر گیا تھا اور اس کے بعد یہ بیوی مستقل بیمار رہنے لگی تھی ۔ اس طرح ۱۹۱۱ء سے ۱۹۴۰ء تک نہ تو چغتائی کی کوئی اولاد ہوئی اور نہ ہی اس نے دوسری شادی کی ۔

میں یورپ سے واپسی پر پٹیالہ گیا ہوا تھا ۔ مہاراجہ پٹیالہ کا انتقال ہو چکا تھا اور چغتائی کی کچھ رقم وصول نہ ہو رہی تھی ۔ میں اسی رقم

کے تقاضے کے لیے پٹیالہ گیا تھا ، حالانکہ یہ بات میرے مزاج کے خلاف تھی اور میں عبدالرحمٰن کے اس طرح کے ذاتی معاملات سے پریشانی سی محسوس کرتا تھا ۔ بہرحال میں اور میرا چھوٹا بھائی پٹیالہ سے واپس آ چکے تھے اور راوی روڈ والے نئے مکان میں منتقل ہو چکے تھے ۔ ایک شام میں گھر آیا تو دیکھا کہ میری بیوی اور چغتائی کی پہلی بیوی وزیرالنسا بیگم کہیں جانے کے لیے تیار بیٹھی ہیں ۔ پوچھا تو معلوم ہوا کہ چغتائی کے لیے رشتہ دیکھنے کی غرض سے راولپنڈی جا رہی ہیں ۔ اور یہ بھی پتہ چلا کہ مجھے بھی ان کے ساتھ جانا ہوگا ۔ پہلے تو میں سخت حیران ہوا اور کچھ پس و پیش بھی کیا مگر پھر یہ سوچ کر کہ جب اس کی اپنی بیوی بھی ہمراہ جا رہی ہے تو میرے جانے میں کیا حرج ہے ۔ چنانچہ ہم بذریعہ ریل راولپنڈی پہنچے تو پنڈی کے سٹیشن پر عبدالکریم نامی ایک شخص ہمارے استقبال کے لیے موجود تھا ۔ اس کی رہنمائی میں ہم شہر کے ایک اچھے سے علاقے میں پہنچے اور گھر دیکھا ۔ خاندان بھی معقول اور معزز تھا اور وہ لوگ چغتائی کی پہلی بیوی کی موجودگی کے باوجود اپنی لڑکی کا رشتہ طے کرنے پر رضامند تھے ۔ ہم وہاں ایک رات گزار کر مطمئن واپس آئے اور پھر جلد ہی شادی کی تیاریاں شروع ہوگئیں ۔

جب یہ شادی ہوئی تو میں ملازمت کی تلاش کے سلسلے میں گھر سے باہر تھا ۔ عبدالرحمٰن دوسرے اہلِ خاندان کے علاوہ میرے بڑے لڑکے عبدالرؤف کو ہمراہ لے کر راولپنڈی گیا اور باقاعدہ نکاح کے بعد شادی کر لایا ۔ لڑکی والوں نے عبدالرحمٰن اور دولہن کو ایک موٹر میں سوار کر کے لاہور روانہ کر دیا ۔ مگر نئی دولہن غالباً ایک ہی رات یہاں رہی تھی کہ عبدالرحمٰن نے اس سے کنارہ کشی کا فیصلہ کر لیا ۔ مجھے ان معاملات کا کچھ علم نہ تھا کیونکہ میں سفر میں تھا اور بیروزگاری سے سخت پریشان تھا ۔ جب میں آ گیا تو اس نے مجھے اور اپنے ماموں زاد بھائی معراج دین کو مجبور کیا کہ راولپنڈی جاؤ اور اس شادی کو منسوخ کر کے آؤ ۔ ہم نے اُن لوگوں سے گفتگو کی تو وہ سخت پریشان ہوئے ۔ اس دوران میں میں نے اپنے طور

ہر نکاح خواں کے پاس جا کر نکاح کے کاغذات مطالعہ کیے تو عبدالرحمٰن کی طرف سے حق مہر دس ہزار روپیہ مقرر کیا ہوا پایا ۔ لڑکی والے چاہتے تھے کہ خواہ کچھ ہو ، اس شادی کو ہر حال ہی نباہنا چاہیے ۔ چنانچہ میں نے اور معراج دین نے لاہور آکر تمام حالات سے چغتائی کو آگاہ کر دیا ۔ اس کے بعد وہ لوگ خود بھی منت سماجت کرنے کے لیے لاہور آئے تھے ۔ ان کا کہنا تھا کہ خواہ کچھ ہو ، ہماری لڑکی کو ہر حال میں اپنے گھر میں بساؤ ۔ لڑکی نے بھی اس خواہش کا اظہار کیا کہ میں گھر میں ملازمہ بن کر رہوں گی مگر طلاق نہیں لوں گی ۔ اس ضمن میں جب عبدالرحمٰن نے اپنی پہلی بیوی کے بھائی گلزار چغتائی سے بات کی تو اس نے ایک وکیل شیخ عبدالعزیز کے مشورے سے بتایا کہ تمام جائداد کو کسی طرح مقروض ظاہر کیا جائے ۔ ہم سے (یعنی مجھ سے اور میرے چھوٹے بھائی عبدالرحیم سے) بھی ایک کاغذ پر دستخط کرائے گئے کہ ہمارا اس جائداد سے کوئی تعلق نہیں ۔ ویسے بھی اس بات کا اظہار چغتائی نے کئی بار کیا تھا ۔ یہاں اتنا عرض کرتا چلوں کہ ہم اپنے خاندانی حالات اور خاص کر عبدالرحمٰن کے رویے کی وجہ سے ۱۹۳۵ء میں ہی الگ ہوگئے تھے ۔ میں ان دنوں سخت پریشانی کے عالم میں تھا ۔

میں ۱۹۳۶ء کے اخیر میں لاہور سے یورپ روانہ ہوا اور ڈاکٹریٹ حاصل کرنے کے لیے پیرس یونیورسٹی میں میں نے داخلہ لے لیا ۔ مجھے مارچ ۱۹۳۸ء میں یونیورسٹی نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری عطا کی اور جب میں اپریل ۱۹۳۸ء میں پیرس سے واپس آیا تو عبدالرحمٰن نے کہا کہ سب خیالوں کو چھوڑ دو ۔ ہم مل کر کام کریں گے اور ایک رسالہ ''شاہین'' کے نام سے جاری کریں گے ۔ تم کسی ملازمت کا خیال مت کرو ۔ چنانچہ میں بھی مطمئن ہوگیا ۔ ساتھ ہی عبدالرحمٰن نے مجھے اور عبدالرحیم کو روپیہ وصول کرنے کے لیے پٹیالہ بھیج دیا ۔ ہم پٹیالہ گئے اور روپیہ وصول کر لائے مگر عبدالرحمٰن نے وعدے کے مطابق میرے حالات کو ہرگز نہ سنوارا ۔

جس طرح اوپر ذکر کیا گیا ہے ، عبدالرحمٰن شادی کر چکا تھا اور میں تلاشِ روزگار کے سلسلے میں زیادہ تر گھر سے باہر رہتا تھا ۔ انھی دنوں مجھے بمبئی سے ایک دعوت آ گئی کہ گجرات کی تاریخ پر آ کر لیکچر دو ۔ روزگار کے لیے میں پہلے ہی پریشان تھا لہٰذا فوراً بمبئی چلا گیا اور ڈاکٹر بذل الرحمٰن پرنسپل اسماعیل یوسف کالج اندھیری بمبئی کی کوشش سے دکن کالج پونہ میں ملازم ہوگیا ۔ اس کے بعد مجھے کچھ معلوم نہ ہو سکا کہ لاہور میں کیا ہوا اور عبدالرحمٰن کی شادی کا معاملہ کس طرح طے ہوا ۔ میں دکن کالج میں ۱۹۳۹ء کے اخیر میں گیا تھا جہاں سے پاکستان بن جانے کے بعد اکتوبر ۱۹۴۷ء میں مع اپنے بال بچوں کے واپس لاہور آ گیا ۔ میں چونکہ عبدالرحمٰن سے سخت بیزار ہو چکا تھا لہٰذا اتنے طویل عرصے تک ، جو کئی سالوں پر محیط ہے ، نہ تو میں نے کوئی خط لکھا اور نہ ہی عبدالرحمٰن کی طرف سے اس کی شادی اور دوسرے معاملات کے متعلق کوئی اطلاع موصول ہوئی ۔

پاکستان بن جانے پر ہم ۲۱ ۔ اکتوبر ۱۹۴۷ء کو لاہور پہنچے تھے اور ہمیں لاہور کے حالات کا قطعی کوئی علم نہیں تھا ۔ لاہور کے ریلوے سٹیشن پر میدانِ حشر کا منظر تھا جو ایک الگ داستان ہے ۔ ہم لاہور پہنچے تو پتہ چلا کہ عبدالرحمٰن پرانے مکان میں رہ رہے ہیں حالانکہ ہم راوی روڈ والے نئے مکان سے روانہ ہوئے تھے ۔ اس کے بعد عبدالرحمٰن پھر اپنے نئے مکان میں راوی روڈ پر مع دیگر ارکان کے چلا گیا اور ہم پرانے مکان میں رہنے لگے ۔ چونکہ میں بے روزگار تھا اور کوئی ذریعۂ معاش نہ تھا اس لیے بہت پریشان تھا ۔ آخر ہم نے کچھ روپیہ خرچ کر کے ایک دکان حاصل کی اور کام شروع کر دیا ۔ عبدالرحمٰن جب ہمیں ملنے کے لیے پرانے مکان میں آیا تو میری مرحومہ بیوی نے باقاعدہ اس کے اعزاز میں دعوت کا اہتمام کیا ۔ اس موقع پر اس کے ساتھ ایک کم سن بچی بھی تھی اور تب ہمیں معلوم ہوا کہ یہ اس کی اپنی بچی ہے اور اس کی تیسری بیوی کی اولاد ہے ۔ پھر ۱۹۵۸ء میں جب ہم گلبرگ میں منتقل ہوگئے تو

ہمیں ایک روز عبدالرحمٰن کی طرف سے عقیقے کا گوشت ملا اور معلوم ہوا کہ اس کے ہاں لڑکا پیدا ہوا ہے - اسی طرح کئی سال کے بعد جب ہمیں اطلاع ملی کہ عبدالرحمٰن کی پہلی بیوی ، جس کی شادی اس کے ساتھ ۱۹۱۰ع میں ہوئی تھی ، اللہ کو پیاری ہوگئی ہے تو ہم اس کی تدفین کے لیے گئے - ہنوز ہم میں سے کسی نے بھی اس کی نئی بیوی نہیں دیکھی تھی - میں نے اسے اس کی وفات سے کچھ ہی عرصہ قبل دیکھا تھا جب ہم اس کی عیادت کے لیے گئے تھے - اس کے بعد ۱۸ جنوری ۱۹۷۵ع کو اس کا انتقال ہوگیا - چغتائی نے اپنے پیچھے ایک بیوہ ، ایک لڑکی اور ایک لڑکا چھوڑا ہے -

جاوید نامہ :

اس کے متعلق چودھری محمد حسین مرحوم لکھتے ہیں :

> ''حضرت علامہ اقبال نے ۱۹۲۹ع کی ابتدا میں ''جاوید نامہ'' لکھنا شروع کیا - کم و بیش تین سال کے بعد یعنی ۱۹۳۲ع کے شروع میں یہ کتاب چھپ کر شائع ہوگئی -'' (کاروان ، ۱۹۳۳ع)

یہ کتاب ۱۹۳۲ع میں چھپ گئی تھی اور یہ وہ وقت تھا جب علامہ اقبال سال کے آخری چار مہینوں میں راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں شرکت کے لیے یورپ تشریف لے گئے تھے - جب علامہ لندن سے ۱۹۳۳ع کی ابتدا میں واپس آئے تو ان کے پیش نظر سفرِ افغانستان تھا - چنانچہ آپ ستمبر ۱۹۳۳ع میں افغانستان چلے گئے اور واپسی (۱۹ - اکتوبر ۱۹۳۳ع) پر آپ نے افغانستان کی مجوزہ یونیورسٹی کا خاکہ بھی پیش کیا - عبدالرحمٰن چغتائی ۱۹۳۶ع میں یورپ چلا گیا تھا جہاں سے وہ غالباً جولائی ۱۹۳۷ع میں واپس آیا - علامہ نے مجھے ۱۱ - اگست ۱۹۳۷ع کو پیرس میں لکھا تھا :

> ''ڈیر ماسٹر عبداللہ ! آپ کا خط مل گیا ہے - الحمدللہ کہ آپ بخیریت ہیں - چغتائی صاحب سنا ہے کہ لاہور پہنچ گئے ہیں لیکن مجھ سے اب تک ملاقات نہیں ہوئی - ان کے ذہن میں جو تجویز

ہے اس کے معلوم ہونے پر رائے ظاہر کر سکوں گا ۔ محمد اقبال"
(اقبال نامہ ، جلد دوم ، ص ۲۴۵ - ۲۴۶)

چغتائی نے "عملِ چغتائی" کی ابتدا میں لکھا ہے :

"علامہ اقبال کی ہمیشہ یہ آرزو رہی کہ ان کے کلام کا ایک با تصویر اور جامع ایڈیشن شائع کیا جائے ۔ وہ اکثر فرمایا کرتے تھے کہ صحت بحال ہو جائے تو "جاوید نامہ" کا انگریزی ترجمہ کروں گا اور اسے ترتیب دوں گا ۔ اس میں تمھاری بنائی ہوئی تصویریں ہوں گی اور اس کو نوبل پرائز کے لیے پیش کروں گا ۔"

علامہ نے بہت کوشش کی تھی کہ چغتائی "جاوید نامہ" کے اشعار کو ان کی مرضی کے مطابق مصور کر دے مگر یہ حقیقت ہے کہ چغتائی علامہ کی تسلی نہیں کر سکا تھا ۔ علامہ دراصل ان تصویروں کو بھی اپنے تخیّل کے مطابق دیکھنا چاہتے تھے ۔ اس کے برعکس جب علامہ نے اپنے انھی خیالات کی مصوری کے لیے استاد اللہ بخش سے کہا تو اس نے بعض خیالات کو زیادہ تسلی بخش طریقے سے پیش کیا ۔ مجھے یاد ہے ۱۹۲۲ع میں "خضرِ راہ" کا مصور ایڈیشن بھی پیش کرنے کا اعلان ہوا تھا مگر یہ ایڈیشن کبھی تیار نہ ہو سکا ۔

چغتائی پینٹنگز :

بعض احباب کی طرف سے تحریک ہوئی تھی کہ جن مقامات پر اردو زبان زیادہ مقبول نہیں ہے وہاں کے لوگوں کے لیے چغتائی کی تصاویر انگریزی زبان کے وسیلے سے شائع کی جائیں ۔ چنانچہ ۱۹۴۰ع میں پہلی مرتبہ یہ تصاویر "چغتائی پینٹنگز" کے نام سے منظرِ عام پر آئیں جن کا مقدمہ رضیہ سراج الدین نے لکھا تھا ۔ موصوفہ پروفیسر سراج الدین کی بیوی تھیں اور خود بھی مصور تھیں ۔ میں پروفیسر سراج الدین اور ان کی بیگم کو ۱۹۳۲ع میں آکسفورڈ میں مل چکا تھا ۔ چغتائی نے پروفیسر سراج الدین سے درخواست کی تھی کہ وہ رضیہ کو اُن کی مصوری پر مقدمہ لکھنے کے

لیے آمادہ کریں ۔ چنانچہ پروفیسر سراج الدین ہی کے کہنے پر رضیہ نے یہ مقدمہ لکھا تھا جو ''چغتائی پینٹنگز'' میں شامل ہے ۔

''چغتائی پینٹنگز'' میں بیشتر تصاویر وہی ہیں جو ''مرقع چغتائی'' میں بھی طبع ہو چکی تھیں ۔ یہ کل ۵۴ تصاویر ہیں جن میں سے بیس کے قریب ''مرقع چغتائی'' میں چھپ چکی تھیں اور کچھ ''مرقع چغتائی'' سے بھی پہلے طبع ہو چکی تھیں ۔ یوں نئی تصاویر بمشکل چند ایک ہوں گی ۔ یہ کتاب اپنی ظاہری دلآویزی کے باعث بہت مقبول ہوئی تھی ۔ اس کا سائز بڑا تھا اور طباعت بہت اعلیٰ درجے کی تھی ۔ رضیہ سراج‌الدین کا انگریزی دیباچہ چار صفحات پر مشتمل تھا ۔

چغتائی کا یہ شاہکار اُن لوگوں میں زیادہ مقبول ہوا جو اُردو نہیں جانتے اور فن کے شیدائی ہیں ۔ اس کی ایک دوسری اشاعت چغتائی نے ۱۹۷۰ع میں طبع کی تھی جس میں ڈاکٹر ہنری کزنز کا وہ مقدمہ بھی شامل کر لیا گیا جو ''مرقعِ چغتائی'' میں بھی موجود ہے ۔ اس کے علاوہ کچھ تحریریں چغتائی کی اپنی بھی شامل ہیں ۔

قدیم تصاویر سے شغف :

چغتائی نے قدیم مصوری اور خطاطی کے کافی شاہکار جمع کر رکھے تھے جن میں سے کچھ میری کوشش سے بھی حاصل ہوئے تھے ۔ قیامِ یورپ کے زمانے میں بھی وہ ان نوادر کی جستجو میں رہتا تھا ۔

جیسا کہ میں پہلے ذکر کر چکا ہوں ، ۱۹۳۹ع سے اکتوبر ۱۹۴۷ع تک میں دکن کالج پونہ سے منسلک رہا اور چغتائی سے میرا ہر قسم کا رابطہ ختم ہو گیا ۔ ۱۹۴۶ع میں چغتائی اپنے چھوٹے بھائی عبدالرحیم کے ساتھ پونہ آیا تھا اور اس نے مجھے مجبور کیا تھا کہ میں بمبئی مالابارہل جا کر ایک ہندو رئیس کو اس بات پر آمادہ کروں کہ وہ اپنی کانگڑی قلم کی پرانی تصاویر ہمارے ہاتھ بیچ دے ۔ میں اس کام کے لیے دلی طور پر تیار نہ تھا مگر چغتائی کے اصرار پر اپنے تمام کام چھوڑ کر بمبئی گیا اور

اُس غیر معروف ہندو رئیس سے ملاقات کر کے تصاویر کی بات کی ۔ مگر اُس شخص نے کسی طور بھی اُن تصاویر کو اپنے سے جدا کرنا مناسب نہ سمجھا ۔ چنانچہ میں بے نیلِ مرام لوٹ آیا اور چغتائی کو صورتِ حال سے آگاہ کر دیا ۔

فلم کی تیاری :

میرے قیامِ پونہ کے زمانے میں جب چغتائی پونہ آیا تھا تو اس نے مجھے کہا تھا کہ میں پونہ کے ایک آئی ۔ سی ۔ ایس مسلمان آفیسر سے کہوں کہ وہ اپنے دوست سے انہیں فلم کا لائسنس دلوا دیں ۔ لائسنس دینے والے مسلمان آفیسر کا دفتر نئی دہلی میں تھا ۔ چنانچہ میرے کہنے پر اُس مسلمان آئی ۔ سی ۔ ایس آفیسر نے بادلِ نخواستہ دوسرے آفیسر سے سفارش کی اور آخرکار فلم کا لائسنس مل گیا ۔ اس کے بعد چغتائی نے ایک فلم "بت تراش" کے نام سے شروع کر دی اور خود اس میں سب کام کیے ۔ ۱۹۳۷ء میں وہ اس فلم کی تیاری میں ہمہ تن مصروف تھا اور اس کا بیشتر کام راوی روڈ والے مکان میں سرانجام پا رہا تھا ۔ مگر افسوس کہ اس کی تکمیل نہ ہو سکی اور چغتائی کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا ۔ نتیجتہً فلم کا لائسنس اور دوسرا سازو و سامان اس نے ملک عبدالحمید (برادر ملک غلام محمد گورنر پاکستان) کے ہاتھ معقول رقم کے عوض فروخت کر دیا ۔ اس سے زیادہ مجھے اس قصے کا علم نہیں ہے ۔

افسانہ نویسی :

۱۹۳۸ء کا ابتدائی زمانہ تھا ۔ فلیمنگ روڈ لاہور پر میں نے ایک کباڑیے کو دیکھا جو ریڑھی پر سستے داموں بلکہ ردی کے بھاؤ کتابیں بیچ رہا تھا ۔ میں نے کتابوں کا جائزہ لیا تو ان میں چغتائی کی دو تصانیف "کاجل" اور "لگان" بھی موجود تھیں ۔ میں نے دو دو آنے کے حساب سے یہ دونوں کتابیں خرید لیں ۔ "کاجل" کے دیباچے کا عنوان تھا "پہلے پہل"

جس کے آخر میں ''چغتائی'' لکھا تھا اور سنہ ۱۹۴۱ء - اسی طرح ''لگان'' کے دیباچے کا عنوان ''آج تک'' تھا - یہ چغتائی کے افسانوں کے مجموعے تھے جو میں نے پہلی مرتبہ دیکھے تھے - ان کے علاوہ بھی شاید چغتائی نے افسانوں کے کچھ مجموعے لکھے تھے مگر میں انھیں دیکھ نہیں سکا ، کیونکہ میں اس کی افسانہ نویسی کے حق میں نہیں تھا - چنانچہ ''کاجل'' کے انتساب میں چغتائی نے خود لکھا ہے :

''اُن کے نام

ایک وہ جس نے ہمیشہ میرے لکھنے کی مخالفت کی - ایک وہ جس نے ہمیشہ میرے لکھنے کی حمایت کی --- ڈاکٹر عبداللہ چغتائی --- عبدالرحیم اصغر چغتائی

عبدالرحمٰن چغتائی ، لاہور''

جیسا کہ میں نے کہا ہے ، مجھے ان کتابوں کا پہلے کوئی علم نہ تھا اور نہ کسی نے آج تک ذکر کیا تھا - یہ بھی حقیقت ہے کہ میں نے ہمیشہ عبدالرحمٰن کی افسانہ نگاری کی بڑی شدت سے مخالفت کی تھی کیونکہ مجھے اس کے مبلغِ علم کا بخوبی علم تھا - میرے نزدیک یہ غیر متعلق امور ایک اچھے مصور کی صلاحیتوں پر منفی اثر ڈالتے ہیں - میں عبدالرحمٰن کی مصوری کا صدقِ دل سے اعتراف کرتا ہوں اور اسے اپنے فن میں بے مثال اور یکتا سمجھتا ہوں - اللہ تعالٰی نے اس کے فن کو عظمت بخشی ہے اور اس کی انفرادیت محض اسے ہی عطا ہوئی ہے - یہی وجہ ہے کہ میں یہاں ''چغتائی'' کو صرف بحیثیتِ ''مصور'' پیش کر رہا ہوں اور مصور بھی منفرد جس کی مثال ملنا محال ہے - بہرحال میرے نزدیک بحیثیتِ نثرنگار یا افسانہ نویس چغتائی کا کوئی خاص مقام نہیں ہے - علامہ اقبال کے بارے میں عبدالرحمٰن نے ''لگان'' کے دیباچے میں لکھا ہے :

''اکثر لوگ یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ کچھ نہیں جانتے ، جاننے کا دعویٰ نہیں چھوڑتے ، لیکن ڈاکٹر صاحب کو فنون کے

سمجھنے کا بالکل دعویٰ نہ تھا ۔ وہ کھلے لفظوں میں اقرار کرتے تھے کہ انھیں فنون کے متعلق کچھ پتہ نہیں ۔ ہمیشہ ہنس کر فرماتے کہ اس باب میں میرا خانہ بالکل خالی ہے ۔ یہی الفاظ انھوں نے ''مرقع چغتائی'' کا تعارف نامہ لکھتے وقت کہے تھے ۔ 'مرقع' کا تعارف لکھوانے کی تجویز میرے عزیز دوست ڈاکٹر تاثیر اور میرے بھائی ڈاکٹر عبداللہ چغتائی نے پیش کی تھی ۔ انھیں جب بھی ہم نے اس بارے میں دبے لفظوں میں کہا ، انھوں نے ہر بار انکار کیا ۔ جب اصرار بہت بڑھ گیا تو ڈاکٹر تاثیر سے فرمایا جو مرضی آئے لکھ لو ، میں دستخط کر دوں گا ۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ وہ تعارف نامہ تاثیر یا کسی اور کا لکھا ہوا ہے ۔ وہ ڈاکٹر صاحب ہی کا لکھا ہوا ہے اور انھوں نے اسے خود مکمل کیا تھا ۔''

عمر خیام :

عبدالرحمٰن کی متذکرہ بالا تحریر ۲۱ ستمبر ۱۹۴۱ء کی ہے ۔ اس کے بعد اسی کتاب ''لگان'' میں لکھتے ہیں :

''آج کل میں عمر خیام کے ایڈیشن کو مکمل کرنے میں کوشاں ہوں ۔ اگرچہ وقت کی الجھنوں نے ہر تحریک کو صدمہ پہنچایا ہے مگر وہ اعتماد جو مجھے اپنے آپ پر اور اپنے فن پر حاصل ہے ، اس کی بدولت میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اگر میں عمر خیام کا ''چغتائی ایڈیشن'' شائع کرنے میں کامیاب ہوگیا تو میری یہ کوشش بیسویں صدی کی بہترین کتاب کہلائے گی ۔ خدا توفیق دے کہ باوجود ہزاروں مشکلات کے میں اپنی اس بلند آرزو کی تکمیل کر سکوں ۔''

عبدالرحمٰن نے اپنی کتاب ''لگان'' کے مقدمے میں خود متذکرہ بالا الفاظ ''عمر خیام'' کے ضمن میں لکھے ہیں ۔ یہاں یہ بیان کر دینا بھی ضروری

معلوم ہوتا ہے کہ عمر خیام ایک وسیع موضوع ہے اور اکثر مصوّروں اور محققوں نے اپنے برش اور قلم کو اس موضوع پر آزمایا ہے۔ سب سے پہلے برطانوی شاعر اور مصنف ایڈورڈ فٹز جیرالڈ (متوفی ۱۸۸۳ع) نے خیام کی رباعیات کو انگریزی نظم کا جامہ پہنایا اور پھر اکثر فن کاروں نے ان رباعیات کی تصاویر بنائیں۔ عمر خیام کا انتقال ۵۲۶ھ میں چھیاسی یا ستاسی سال کی عمر میں نیشاپور میں ہوا۔ صدیوں پہلے مشرق کے ممتاز مصورین نے بھی ان کی رباعیات کو قابلِ اعتنا سمجھا تھا۔ فٹز جیرالڈ کے ترجمے کے بعد وہ یورپ میں روشناس ہوا اور بے حد شہرت پائی۔ چغتائی کے سامنے زیادہ تر یورپی مصوّروں کی تصاویر تھیں جو اس کے لیے زیادہ قابلِ قبول تھیں۔ یورپ کے آرٹسٹ ایڈمانڈ ڈیولاک اور بنگال کے ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور نے بھی ان کو مصور کیا تھا اور یہ دونوں نسخے چغتائی کے پیشِ نظر تھے۔ ایڈمانڈ ڈیولاک نے ''الف لیلہ'' کو بھی مصوّر کیا تھا اور وہ مشرق کے ادبی شاہکاروں کے مصور کرنے میں خاصی شہرت رکھتا تھا۔ اور یورپی مصوروں نے بھی طبع آزمائی کی مگر اس نے زیادہ نام پیدا کیا۔ تاہم چغتائی کو اس کام پر زیادہ آکسانے والا ٹیگور تھا۔

میرے خیال میں عمر خیام کے کلام کو مصوّر کرنا چغتائی کے لیے کوئی مشکل امر نہ تھا کیونکہ اس کی اپنی مصوّری میں بھی وہی ماحول، وہی لباس اور وہی مشرقی عمارات موجود ہیں۔ میرے نزدیک تو چغتائی کی بنائی ہوئی ہر تصویر عمر خیام کی کسی نہ کسی رباعی پر چسپاں کی جا سکتی ہے۔ اس کی وہ تصاویر، جو ابھی تک محفوظ ہیں اور پبلک کے سامنے نہیں آئی ہیں، اُنھیں بآسانی خیام کے کلام کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

آرٹ کونسل میں نمائش :

پاکستان کا قیام چغتائی کے لیے برکت اور عزت کا باعث ہوا۔ پبلک میں تو چغتائی پہلے ہی ایک مقبول اور عظیم فن کار کی حیثیت سے مشہور تھا، پاکستان گورنمنٹ نے بھی اس کے فن کا اعتراف کیا اور "تمغہ"

''ہلالِ پاکستان'' عطا کر کے اسے عزت دی ۔ اسی طرح ایک خاص وظیفے کا بھی اعلان ہوا تھا ۔ حقیقت یہ ہے کہ اس وقت کوئی مصوّر یا فن کار چغتائی کا مدِ مقابل نہیں تھا ۔ ۱۹۴۷ع کے بعد آرٹ کونسل کے قیام پر توجہ دی گئی ۔ چنانچہ جب یہ قائم ہوگئی تو ۱۹۴۹ع کے اخیر میں پاکستان آرٹ کونسل لاہور کے زیرِ اہتمام چغتائی کی تصاویر کی ایک بہت بڑی نمائش دسمبر سے یکم جنوری ۱۹۵۰ع تک منعقد کی گئی ۔ اس سلسلے میں اس وقت دو کمیٹیاں یعنی ایگزیکٹو کمیٹی اور آرٹ کمیٹی الگ الگ کام کر رہی تھیں ۔ پہلی کمیٹی کے صدر جسٹس ایس ۔ اے ۔ رحمٰن تھے اور اس کے پندرہ رکن تھے ۔ آرٹ کمیٹی کے آٹھ رکن تھے جن میں سرِ فہرست نام میاں ممتاز محمد خاں دولتانہ کا تھا ۔ خود عبدالرحمٰن چغتائی اور فیض احمد فیض بھی اس کمیٹی کے رکن تھے ۔ تصاویر کے تعارفی کتابچے کا پیش لفظ ایس ۔ اے ۔ رحمٰن صاحب نے لکھا تھا ۔ اس میں بتایا گیا تھا کہ چغتائی نے دو صد تصاویر برائے نمائش پیش کی ہیں ۔ یہ وضاحت بھی کی گئی تھی کہ اس کے بعد کونسل تمام پاکستان میں ان تصاویر کی نمائش کرے گی ۔ تصاویر کی فہرست میں ڈاکٹر تاثیر نے فنی اعتبار سے ایک نہایت بلند پایہ مضمون بھی لکھا تھا ۔ ''چغتائی اور اس کا فن'' کے عنوان کے تحت ایک مضمون ملک شمس کا بھی شامل تھا ۔[1] فہرست میں ایک تصویر رنگین چھپی تھی

۱- ہفت روزہ ''آفاق'' لاہور نے ۲۹ جنوری ۱۹۵۰ع کو ''الحمرا کی فنی سرگرمیاں'' کے عنوان سے چغتائی کی مصوری کے بارے میں یہ خبر شائع کی تھی :

''پچھلے ہفتے پاکستان آرٹ کونسل کے زیر اہتمام اسی کے مرکز الحمرا میں ایک بڑی دل چسپ اور قابلِ رشک صحبت ہوئی جس میں فنِ مصوری کے شائقین نے شرکت کی ۔ سب سے پہلے ملک شمس، عجائب خانہ لاہور کے نائب کیوریٹر نے مسلمانوں کے فنِ مصوری پر ایک پُراز معلومات مضمون پڑھا اور بتایا کہ یہ فنی پس منظر ہے چغتائی کے آرٹ کا ۔ اس کے بعد خود چغتائی صاحب نے اپنے فن کا تعارف اپنی زبان سے کرایا اور پھر ڈاکٹر تاثیر نے چغتائی کے فن پر اپنے تاثرات سنائے اور اس کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ۔ اس کے بعد سوال و جواب کا سلسلہ شروع ہوا جس میں کئی اصحاب نے حصہ لیا ۔''

اور چھ تصاویر دوسری تھیں ۔ غرضیکہ یہ ایک بہت بڑی نمائش تھی جو آرٹ کونسل نے پاکستان کے ظہور میں آنے کے بعد چغتائی کی تصاویر کے لیے ترتیب دی تھی ۔

لندن میں نمائشیں :

لندن میں ہندوستانی آرٹ کی دو نمائشیں ۱۹۴۶ء میں انڈیا ہاؤس میں رائل انڈین سوسائٹی کے تحت ترتیب دی گئی تھیں جن میں عبدالرحمٰن چغتائی کی تصاویر کو بھی شامل کیا گیا تھا ۔ پہلی نمائش گورنمنٹ آف انڈیا کے محکمۂ تعلیم کے ایما پر ''معاصر ہندوستانی تصاویر'' کے نام سے منعقد ہوئی تھی ۔ افتتاح کے موقع پر سوسائٹی کے چیئرمین مسٹر آر ۔ اے ۔ بٹلر نے ایک نہایت اہم تقریر بھی کی تھی ۔

اسی طرح اس نمائش کے موقع پر محترمہ رنگا نادن اور مسٹر رابیندرا ناتھ چکرورتی نے بھی تقریریں کی تھیں ۔ مسٹر چکرورتی ہی یہ تمام تصاویر ، جن کی تعداد ڈیڑھ سو کے قریب تھی ، ہندوستان سے لایا تھا ۔ بعض مصورین کے متعلق تصاویر کی فہرست میں بھی کچھ کلمات درج تھے ۔ رائل انڈین سوسائٹی کے مارچ ۱۹۴۷ء کے رسالے میں چغتائی کے متعلق یہ الفاظ درج ہیں :

> ''خان بہادر محمد عبدالرحمٰن چغتائی نے لاہور سکول آف آرٹ میں تعلیم پائی ۔ وہ مصوری کی ایک خاص طرز میں انفرادیت رکھتا ہے جو اس کی اپنی ہے اور وہ ایرانی اور مغل مصورین سے متاثر ہے ۔ اس کی تصاویر نازک نقش و نگار والی اور شاعرانہ نوعیت کی ہوتی ہیں ۔ اس نے ۱۹۳۷ء میں انگلینڈ کا سفر بھی کیا تھا ۔ وہ مصور کے ساتھ ساتھ ایچر بھی ہے ۔''

رائل انڈین سوسائٹی کے اسی رسالے میں عبدالرحمٰن کی بنائی ہوئی ایک تصویر ''پنجاب کی دختر'' ۱۹۴۶ء اور ۱۹۴۷ء میں دو دفعہ چھپی ہے ۔

یونائیٹڈ نیشن میں چغتائی کی تصاویر :

جب میں اپریل ۱۹۵۷ء میں نیویارک گیا تو میں نے خواہش کی کہ یونائیٹڈ نیشن کا ادارہ بھی دیکھنا چاہیے ۔ میں یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ کس طرح دوسری اقوام اس ادارے سے وابستہ ہیں اور کیا نظم و نسق ہے ۔ مجھے معلوم تھا کہ پاکستان کے پروفیسر احمد شاہ بخاری (پطرس) بھی اس ادارے کے کسی شعبے سے سرکاری طور پر منسلک ہیں ۔ چنانچہ میں نے ان سے فون پر ملاقات کے لیے وقت اور جگہ کا تعین کر لیا اور پھر طے شدہ پروگرام کے مطابق ان سے ملنے کے لیے چلا گیا ۔ اس ملاقات کے لگ بھگ ڈیڑھ برس بعد ۷ دسمبر ۱۹۵۸ء کو پطرس کا انتقال ہوگیا اور ''نقوش'' نے ان کی یاد میں ستمبر ۱۹۵۹ء میں ایک نمبر شائع کیا ۔ میں نے بھی اس میں ایک مضمون لکھا تھا جس میں مذکورہ ملاقات کی تفصیل یوں بیان کی گئی ہے :

''بخاری صاحب نے . . . فرمایا کہ آج رات پاکستان ہاؤس میں میرا ایک لیکچر اقبال پر ہے ۔ میں نے ان سے کہا ''میں ضرور سننے آؤں گا ۔ ویسے لیکچر تو آپ نے خوب عمدگی سے لکھ لیا ہوگا ۔'' فرمانے لگے کہ کچھ کہا ہی ہے ۔ اس پر میں نے کہا کہ حال ہی میں میں نے یونیسکو کے مجلہ ''کوریر'' میں ایک مضمون بعنوان ''دنیا کے بہت زیادہ ترجمہ شدہ مصنّفین ۱۹۴۸ء - ۱۹۴۵ء'' فروری ۱۹۵۷ء کے شمارے میں دیکھا ہے جس میں اقبال کو بھی شامل ہونا چاہیے تھا کیونکہ اگر ہم صحیح جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اقبال کا کلام چین اور جاپان کے علاوہ قریب قریب سب ملکوں نے اپنے ہاں ترجمہ کیا ہے . . . جس شہر میں علامہ اقبال جیسا دنیا کا بہترین شاعر و فلسفی ، گاما پہلوان جیسا رستمِ زماں ، آغا حشر کاشمیری جیسا بہترین ڈرامہ نویس ، عبدالرحمٰن چغتائی جیسا بہترین مشرقی مصوّر ، حاجی دین محمد جیسا کاتب ، مولانا ظفر علی خاں

جیسا اخبار نویس اور پطرس جیسا مزاح نگار ہوا ہو ، اس کی خوش نصیبی کی تو قسم کھانی چاہیے ۔

دراصل مچھلے ہال میں ایک حصہ نمائش کا ہے جس میں تین تصاویر عبدالرحمٰن چغتائی کی بھی لگی ہوئی ہیں جن کو غالباً اسی سال پاکستان گورنمنٹ نے اقوام متحدہ کو دیا تھا ۔ اس میں بھی بخاری کا انتخاب اور جد و جہد شامل ہے ورنہ یہ کام نہ ہوتا ۔ واقعی یہ بہت بڑا اعزاز ہے ۔ کئی ہزار کی تعداد میں سیّاح روزانہ ان تصاویر کو دیکھتے ہیں ۔ میں نے تجویز کیا کہ بعض لوگوں کو یہ گمان ہوتا ہوگا کہ یہ تصاویر کسی قدیم مصوّر کی ہیں لہٰذا اس شبہے کو رفع کرنے کے لیے تصاویر پر مصوّر کے نام کے آگے اس کی تاریخِ پیدائش بھی لکھ دینا چاہیے تاکہ معلوم ہو کہ آرٹسٹ زندہ ہے اور یہ طرزِ مصوّری اس کی خاص خصوصیت ہے ۔ میری اس تجویز کو انھوں نے پسند فرمایا مگر یہ علم نہیں ہو سکا کہ اس پر عمل بھی ہوا یا نہیں ۔"

افسوس کہ ان تصاویر کے نام حافظے میں محفوظ نہیں رہے اور نہ ہی اب ان کی تفصیل یاد ہے ۔

کامن ویلتھ انسٹی ٹیوٹ آرٹ گیلری :

۱۵ دسمبر ۱۹۶۷ء کو لندن کی کامن ویلتھ انسٹی ٹیوٹ آرٹ گیلری میں ایک نمائش کا انتظام کیا گیا تھا جو چغتائی کی تصاویر سے متعلق تھی ۔ اس کی ایک روئیداد میرے سامنے ہے جس کی ابتدا میں مسٹر ڈونالڈ نے داروغہ آرٹ کامن ویلتھ انسٹی ٹیوٹ کی حیثیت سے مصوّر کا تعارف یوں کرایا ہے :

"ایک مشہور و معروف فن کار عبدالرحمٰن چغتائی کی آبی رنگوں کی تصاویر اور ایچنگز کی یہ نمائش ہند و پاکستان کے باہر پہلی

نمائش ہے ۔ لہٰذا ہم ہائی کمشنر برائے پاکستان اور خود مصوّر
کے ممنون ہیں جنھوں نے نہایت فیاضانہ طریقے سے اس نایاب
مجموعہ ہائے تصاویر کو یہاں لانے میں ہماری مدد کی ۔"

اس تعارف میں آغا عبدالحمید اور رضیہ سراج الدین کے مضامین سے کچھ اقتباس بھی دیے گئے تھے جو چغتائی کے فن پر انھوں نے پہلے کبھی لکھے تھے ۔ اس نمائش میں ، جو جنوری ۱۹۶۸ء تک جاری رہی تھی ، چغتائی کی اڑسٹھ تصاویر پیش کی گئی تھیں ۔ نمائش کو ہزارہا شائقین ، ماہرینِ فن اور مورخین نے دیکھ کر حظ اٹھایا تھا ۔ میرے خیال میں یہ چغتائی اور اس کے فن کے لیے ایک بہت بڑا اعزاز تھا جو ابھی تک کسی اور پاکستانی فن کار کو نصیب نہیں ہوا تھا ۔ یہ نمائش دراصل چغتائی کے بھتیجے عبدالوحید چغتائی کی کوشش سے منعقد ہوئی تھی اور صحیح معنوں میں چغتائی کے فن کی نمائندہ تھی کیونکہ اس میں چغتائی کے فن کے تمام نمونے ایک جگہ جمع کر دیے گئے تھے ۔

عملِ چغتائی :

کامن ویلتھ کی متذکرہ بالا نمائش کے علاوہ انھی دنوں پاکستان میں بھی عبدالرحمٰن کی تصاویر کی ایک بہت بڑی نمائش لاہور آرٹ کونسل میں ۳۰ دسمبر ۱۹۶۸ء کو منعقد ہوئی تھی ۔ اس کا مندرجہ ذیل دعوت نامہ میرے پاس آیا تھا :

"مصوّرِ مشرق جناب عبدالرحمٰن چغتائی کی فردوس نظر رنگین
تصاویر اور انھی کے تیار کردہ شاعرِ مشرق علامہ اقبال کے
زندۂ جاوید کلام کے عدیم النظیر باتصویر ایڈیشن کی نمائش کا
اہتمام پاکستان آرٹ کونسل لاہور میں کیا گیا ہے ۔ اس کا
افتتاح صدرِ مملکت فیلڈ مارشل محمد ایوب خان "نشانِ
پاکستان و ہلالِ جرأت" ۳۰ دسمبر ۱۹۶۸ء کو صبح دس بجے
فرمائیں گے ۔"

میں نے اس نمائش یا اس کی کسی کارروائی میں شرکت نہیں کی تھی - مجھے اس کے بارے میں صرف اتنا ہی علم ہو سکا جو اس وقت کے اخبارات میں شائع ہوا تھا - کسی ایسے شخص سے بھی میری ملاقات نہیں ہوئی تھی جو اس تقریب میں خود شریک رہا ہو - چنانچہ اگلے روز ۳۱ دسمبر ۱۹۶۸ع کو نمائش کی جو تصاویر اخبارات میں چھپیں ، ان کی کیفیت یہاں پیش کرتا ہوں -

شائع شدہ تصاویر میں سے ایک تصویر میں "عبدالرحمٰن چغتائی صدرِ پاکستان محمد ایوب خاں کو افکارِ علامہ اقبال سے متعلق اپنا ایک مجموعۂ تصاویر پیش کر رہے ہیں - دوسری تصویر میں صدر محمد ایوب خاں چغتائی کی بعض تصاویر کی تعریف کر رہے ہیں - ایک اور تصویر میں جسٹس ایس - اے - رحمٰن صاحب (صدرِ آرٹ کونسل) صدرِ پاکستان سے محوِ گفتگو ہیں -

اس تقریب میں صدرِ پاکستان نے جو تقریر کی تھی ، اس کا خلاصہ "پاکستان ٹائمز" (مورخہ ۳۱ دسمبر ۱۹۶۸ع) سے لے کر ذیل میں پیش کر رہا ہوں :

"صدرِ پاکستان نے (۳۰ دسمبر ۱۹۶۸ع ، بروز پیر) فن کارانِ پاکستان کو ہدایت کی ہے کہ وہ نہ صرف اپنے ثقافتی ورثے کی حفاظت کریں ، بلکہ اپنے آرٹ میں آج کی ضروریات کے مطابق جدید رجحانات کو بھی اپنائیں - انھوں نے تمام سرکاری اداروں اور دولت مند حضرات سے استدعا کی کہ وہ حتی الامکان فن کاروں کی مدد کریں تاکہ ہم آنے والی نسلوں کے لیے اچھی روایات چھوڑ جائیں ، جس طرح ہمارے آبا و اجداد نے ہمارے لیے چھوڑی ہیں - انھوں نے پاکستان آرٹ کونسل کے کھلے لان میں مشہور مصوّر عبدالرحمٰن چغتائی کی تصاویر کی نمائش کا افتتاح کرتے ہوئے چغتائی کے لیے دو لاکھ روپے کے عطیے

کا اعلان بھی کیا جو اقبال کو مصوّر کرنے اور اس کی شان دار اشاعت کے اعتراف کے طور پر تھا۔

اس کتاب کے محدود (یعنی ۵۰۲) نسخے طبع کیے گئے ہیں اور ہر نسخے کی قیمت پندرہ سو روپے ہے۔ اتفاق سے اس نمائش میں کتاب کے دس نسخے فروخت بھی ہو گئے ہیں۔ اس کتاب کا ایک سستا ایڈیشن بھی طبع کرنے کا اعلان کیا گیا ہے۔

صدر ایوب نے فرمایا کہ چغتائی کو کلامِ اقبال کی اس اشاعت پر واقعی ناز کرنا چاہیے۔ انھوں نے مزید کہا کہ ادیبوں اور فن کاروں نے بھی آزادی کی جد و جہد میں برابر کا کام کیا ہے۔ اقبال نے مسلمانوں کے لیے خود مختار ریاست کا جو خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر پاکستان کی صورت میں ہمارے سامنے آ چکی ہے۔ انھوں نے مزید کہا کہ فن کار ہی کسی ملک کی اعلیٰ اقدار کو بناتے ہیں اور یہی اقدار اعلیٰ افراد کو پیدا کرتی ہیں۔ ہمیں ان اقدار کو اپنا قومی سرمایہ سمجھ کر ان کی پوری حفاظت کرنا چاہیے۔ مسٹر چغتائی نے یہ کارنامہ انجام دے کر ایک قومی خدمت کی ہے جس کے لیے وہ اور ان کے رفقا مبارک باد کے مستحق ہیں۔"

ابتدا میں ڈاکٹر جسٹس ایس۔ اے۔ رحمٰن نے اپنے استقبالیہ خطبے میں صدر محمد ایوب خان کا خیرمقدم کیا اور واضح کیا کہ کس طرح چغتائی نے یہ کام انجام دیا ہے۔ انھوں نے کہا کہ مسٹر چغتائی کی شہرت کی ابتدا غالب کے "مرقعِ چغتائی" سے ہوئی تھی اور اس کی انتہا اقبال کے "عملِ چغتائی" پر ہوئی ہے۔ اس نے کلامِ اقبال پر اکتیس سال متواتر کام کیا ہے اور اقبال کے کلام کو مصوّر کرنے میں اپنی تمام صلاحیتیں صرف کردی ہیں۔ اس سلسلے میں اس نے کافی تکالیف کا سامنا بھی کیا مگر وہ اپنے ارادے پر قائم رہا اور آخرکار کامیابی حاصل کی۔ اس کے بعد ڈاکٹر ایس۔ اے۔ رحمٰن نے اعلان کیا کہ مصوّر کی صلاحیتوں کا

اعتراف یوں ہو سکتا ہے کہ اس کی تصاویر کی نمائش تمام ممالک میں کی جائے کیونکہ یہ ایک قومی ورثہ ہے ۔

اس موقع پر چغتائی نے خود بھی خطاب کیا ۔ وہ ممنونیت کے جذبات سے سرشار تھا جس کی وجہ سے اس کی آواز رندھ گئی تھی ۔ اس نے اپنے شکریے کے الفاظ میں کہا کہ جس طرح صدرِ محترم نے میرے کام میں دلچسپی لی ہے ، یہ میرے لیے باعثِ عزت ہے ۔ چغتائی نے خواہش کی کہ یہ نمائش صرف پاکستان ہی میں نہیں بلکہ بیرونِ ملک مثلاً ایران ، ترکی اور چین میں بھی کی جائے تا کہ وہ ملک پاکستان کے زیادہ قریب آ سکیں اور تعلقات مزید بہتر ہوں ۔

صدرِ محترم نے آرٹسٹ کو یقین دلایا کہ محکمۂ تعلیم ایسے انتظامات کرے گا کہ نہ صرف ملک میں بلکہ ملک سے باہر بھی نمائشیں منعقد ہوں گی ۔ اس کے بعد صدرِ پاکستان ، گورنر پنجاب محمد موسیٰ خاں کے ہمراہ نمائش دیکھنے کے لیے گیلری میں تشریف لے گئے ۔ تصاویر کی تعداد ایک سو اکہتر (۱۷۱) ہے ۔ ''عمل چغتائی'' کے مذہّب و مطلاّ صفحات بھی قابلِ دید ہیں ۔ اس کتاب کو ویلم پر طبع کیا گیا ہے جس میں مصوّر کے اپنے لکھے ہوئے اشارات بھی شامل ہیں ۔ کلامِ اقبال کے انتخاب کو انگریزی میں بھی ترجمہ کیا گیا ہے ۔

صدر ایوب نے واضح کیا کہ یہ ایک روح کو جلا دینے والا تجربہ تھا جو چغتائی نے کیا اور ان کی تصاویر کی وساطت سے یہ ہم تک پہنچا ۔ صدر نے مہمانوں کی کتاب میں لکھا : ''ان تصاویر نے چغتائی کی عظمتِ روح ، علمِ انسانی اور زندگی کی عظمت کو واضح کیا ہے ۔'' انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ اقبال کے فلسفے کو تصاویر میں پیش کرنا ایک کارنامہ ہے ۔ صدر نے دعا مانگی کہ چغتائی پر اللہ تعالیٰ کی رحمت ہو اور خدا تعالیٰ اسے طویل عمر اور صحت عطا کرے تا کہ وہ مزید کام کرسکے اور قوم کے لیے مزید کارنامے انجام دے سکے ۔

اس جلسۂ نمائش میں گورنمنٹ کے بہت سے اعلیٰ آفیسر اور شہر کے

رؤسا بھی شریک تھے ۔ یہ نمائش ۲۰ ۔ جنوری ۱۹۷۰ء تک جاری رہی اور دس ہزار سے زیادہ شائقین نے اس کو دیکھا ۔ اس میں "عملِ چغتائی" کی ایک سو اکہتر اصلی تصاویر رکھی گئی تھیں جو علامہ اقبال کے کلام سے متعلق تھیں ۔ غرضیکہ یہ نمائش ایک بے مثال کارنامہ تھا اور اس کے بعد پھر کسی اور کو یہ اعزاز نصیب نہیں ہوا ۔

"عملِ چغتائی" پر ایک نظر :

اس وقت "عملِ چغتائی" میرے سامنے ہے ۔ اس کا سائز گیارہ انچ ضرب تیرہ انچ ہے اور موٹائی پورے تین انچ ہے ۔ متذکرہ بالا بیان میں چونکہ یہ تفصیلات درج نہیں ہیں اس لیے ضرورت محسوس ہوئی کہ انھیں ذرا تفصیل سے بیان کر دیا جائے ۔ بہرحال کتاب کا متن اور تصاویر نہایت اعالیٰ موٹے آرٹ کارڈ پر چھپی ہیں ۔ کل دو سو چالیس اوراق ہیں ۔ ان میں علاوہ متن کے قریباً یک صد رنگدار تصاویر ہیں ۔ ہر صفحے کو مزیّن کیا گیا ہے اور چغتائی نے خود ان تصاویر کی وضاحت بھی کی ہے ۔ ہر تصویر کا عنوان الگ الگ ہے ۔ متن کا حاشیہ اس طرح گرہ بندی کر کے نقش و نگار سے مزیّن کیا گیا ہے کہ اس نفاست اور موزونیت کی جس قدر بھی تعریف کی جائے ، تھوڑی ہے ۔ یہ واقعی ایک مکمل مرقّع ہے اور اس پر صحیح معنی میں مرقّع کا لفظ صادق آتا ہے ۔

یہ بات البتہ کھٹکتی ہے کہ کتاب کے متن میں اردو اور انگریزی تحریر کو خلط ملط کردیا گیا ہے ۔ مجھے یہ انداز ترتیب کسی طرح معقول و موزوں نظر نہیں آتا ۔ اس طرح یہ بات ممکن نہیں رہی کہ لوگ ایک منظم کتاب سے استفادہ کر سکیں ۔ کیا ہی اچھا ہوتا کہ علامہ اقبال کے کلام کو مختلف عنوانات کے تحت مرتّب کیا جاتا ۔ اگر اقبال کے ارتقائے شاعری پر بھی کچھ اشارات ہوتے اور ساتھ ہی مختلف عنوانات کے تحت شاعری کا تجزیہ بھی کیا جاتا تو پتہ چل جاتا کہ مصوّر اسے علمی نقطۂ نظر سے بھی پیش کر رہا ہے ۔ بہرحال چغتائی ایک مصوّر ہے اور

یہ کتاب اس کی تصاویر کا مجموعہ ہے ۔ اس سے زیادہ اس سے توقع بھی نہیں کرنی چاہیے ۔

''عملِ چغتائی'' کی پہلی تصویر ''داستان گو'' ہے اور کتاب کا انتساب اُس وقت کے صدرِ مملکت فیلڈ مارشل محمد ایوب خاں کے نام کیا گیا ہے ۔ متذکرہ بالا تصویر ''داستان گو'' میں ایک طاؤس (مور) تاج محل آگرہ کی عالی شان عمارت پر اپنے پر پھیلائے درخت کے ایک تنے پر بیٹھا ہے ۔ اس طرح یہ تصویر عظمتِ تاج محل کو بیان کر رہی ہے یا اس کی عظمت کی نشان دہی کر رہی ہے ۔

میں نے ان صفحات میں چغتائی کے سفرِ دہلی و آگرہ کا حال (۱۹۱۶ء میں) بیان کیا ہے ۔ اگر چغتائی یہاں اپنے سفرِ آگرہ اور مشاہدۂ تاج محل کا ذکر بھی کر دیتا تو ایک ربط پیدا ہو جاتا ۔ اقبال نے خود بھی اپنی نظم ''در فنِ تعمیر مردانِ آزاد'' کے ذریعے مصوّر کے لیے نہایت عمدہ موقع بہم پہنچایا تھا کہ وہ اپنی اس تصویر میں ربط اور معنی پیدا کرنے کے لیے ان اسلامی آثار کا حوالہ دے جو مسلمانوں کی عظمت کی علامت ہیں ۔ اس نظم کے چند اشعار ذیل میں پیشِ خدمت ہیں :

خیز و کارِ ایبک و سوری نگر
وانما چشمے اگر داری جگر
خویش را از خود بروں آوردہ اند
ایں چنیں خود را تماشا کردہ اند
سنگ ہا با سنگ ہا پیوستہ اند
روزگارے را بآنے بستہ اند

یک نظر آں گوہرِ نابے نگر
تاج را در زیرِ مہتابے نگر
مرمرش ز آبِ رواں گردندہ تر
یک دم آنجا از ابد پایندہ تر

عشقِ مرداں سّرِ خود را گفتہ است
سنگ را با نوکِ مژگاں سفتہ است
عشقِ مرداں پاک و رنگیں چوں بہشت
می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت

ہمّتِ او آنسوے گردوں گذشت
از جہانِ چند و چوں بیروں گذشت
وانکہ در گفتن نیاید آنچہ دید
از ضمیرِ خود نقابے بر کشید

ہر دو را در کار ہا آمیخت عشق !
عالمے در عالمے انگیخت عشق !

اس نظم کے پس منظر میں چغتائی کی تصویر ''داستان گو''، جس میں تاج محل کی عمارت پر ایک مور کو دکھایا گیا ہے، بہت معنی خیز معلوم ہوتی ہے۔ اقبال کی مذکورہ نظم ان کی کتاب ''زبور عجم'' سے لی گئی ہے جو ''بندگی نامہ'' کے تحت درج ہے۔ ''بندگی نامہ'' کی سب سے پہلی نظم ''در بیان فنونِ لطیفۂ غلاماں'' میں موسیقی اور مصوّری وغیرہ کا ذکر بھی ہے جس سے ایک فن کار کا حصّہ استفادہ کر کے بذریعۂ تصاویر ان اشعار کی عکاسی کر سکتا ہے۔ واضح رہے کہ تاج محل آگرہ کو مسلّمہ طور پر دنیا کے سات عجائبات میں شمار کیا جاتا ہے۔

''عمل چغتائی'' میں ''داستان گو'' کے عنوان کے تحت لکھا ہے :

''عظمتِ آدم خالق کی دین ہے اور انسان کی سعادت اسی میں ہے کہ وہ رفعت اور کسبِ کمال سے اپنے آپ کو خالقِ حقیقی کی بخششوں کا اہل ثابت کرے۔ مغلوں کے ذوقِ نظر اور شکوہِ فکر کی یادگار تاج محل ان کے جمالیاتی ذوق و تصوّر اور اقدارِ حیات کی درخشاں مثال ہے۔''

اس تصویر کے تحت چغتائی نے ''زبور عجم'' کی مذکورہ نظم سے ایک

شعر دیا ہے ۔ اقبال کی اس نظم کا لبِ لباب یہ ہے کہ ایک لمحے کے لیے اس خالص جوہر یعنی تاج کو چاند کی چاندنی میں دیکھو ۔ اس کا سنگِ مرمر اپنی صفا میں بہتے پانی کو بھی مات کرتا ہے ۔ تاج میں ایک لمحہ ٹھہرنا ہمیشگی سے بھی بالاتر ہے ۔ یہ دراصل نیک آدمیوں کے خالص عشق کا اظہار ہے جنھوں نے پتھروں کو بھی اپنی نوکِ مژگاں سے چیر دیا ہے ۔ نیک لوگوں کا عشق بہشت کی مانند پاک اور رنگین ہوتا ہے جو سنگ و خشت سے بھی میٹھے نغمے برآمد کر لیتا ہے ۔ نیک لوگوں کا عشق ایک کسوٹی ہوتا ہے ۔ اکثر اوقات ان کا بلند جذبہ آسمان کو چیر کر آگے نکل جاتا ہے اور دنیا سے بھی بلند پرواز کر جاتا ہے ۔ عشق نے ایسے حسین نظارے کا جلوہ دیکھا ہے جسے الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا ۔ اس نے اپنے ما فی الضمیر کا اظہار تاج محل کی تعمیر سے کیا ہے ۔

انگریزی میں ''سٹوری ٹیلر'' کے تحت لکھا ہے :

The Story Teller :

Observational contrast between history and imagination, the melody of silence encompasses the solitude of the Taj-Mahal. There is an assurance of Chughtai's genius achieving a personal style and technique through which he expresses impressionistic form. This style is characterised by vigour of colouring and a new aesthetic.

Chughtai is the pioneer of this style in the East. People say, he is the master of colours and loves yellow colour immensely. As a matter of fact he loves neither red nor blue nor yellow. He treats all colours with the sense and strength of a master, for he has an extraordinary knowledge of colour scheme and its treatment. This has given him international fame.

His handling of the composition is particularly remarkable. The colour scheme is marvellous, fresh and unique.

"The Taj agleam in the light of the moon.
Its marble rippling like a flowering stream.
Each ripple a wave of eternity.
A man's love has expressed itself in it.
Stringing the stones together with the thread
of his eyelashes as if they were pearls."

IQBAL

''داستان گو'' کے بارے میں اردو میں لکھا ہے :

''چغتائی کی یہ تصویر علامہ اقبال کی توجہ کا مرکز رہی ہے اور اُن تصویروں میں سے ایک ہے جو چغتائی نے علامہ اقبال کی حیات میں تخلیق کیں - یہ ''داستان گو'' اسلاف کی داستانِ عظمت کو دہراتا ہے اور اس بات کی یاد دلاتا رہے گا کہ یہ لازوال یادگار تاج محل ہماری جمالیاتی قدروں اور انسانی عظمت کا ایک ایسا آہنگ ہے جس سے فرد اور جماعت دونوں کا رتبہ بلند ہوتا ہے -''

چغتائی نے بحیثیت مصوّرِ اقبال کے اشعار کو حتی الامکان پوری کوشش سے اپنی تصاویر میں پیش کیا ہے - اس نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ علامہ نے خود بھی ''داستان گو'' کو پسند کیا تھا حالانکہ مجھے یہ امر بعید از قیاس معلوم ہوتا ہے ، کیونکہ چغتائی نے کلامِ اقبال کو اپنے نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے - علامہ کے نقطۂ نظر سے پیش نہیں کیا - میرا مطلب یہ ہے کہ چغتائی نے اپنے طور پر تو فن کو بلاشبہ نہایت عمدگی سے پیش کیا ہے لیکن جب ہم علامہ کے کلام سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہماری توقعات پوری نہیں ہوتیں - بعض تصاویر کو علامہ نے غالباً اس لیے پسند فرمایا تھا کہ انھوں نے ان تصاویر کو اپنے کلام کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھا تھا - میرے نزدیک علامہ اقبال کے اشعار یا علامہ کے ما فی الضمیر کا تعلق ان تصاویر سے بہت کم ہے -

پاکستان میں مصوّری :

یہ ایک اچھی مثال ہے کہ حکومت پاکستان کے محکمۂ اطلاعات نے ایک بہت ہی مفید انگریزی کتابچہ بعنوان ''آرٹ اِن پاکستان'' بڑی محنت سے مرتّب کیا ہے جس کا سہرا سابق سیکرٹری اطلاعات الطاف گوہر صاحب کے سر ہے - انھوں نے مجھے اپنے ایک معاون نذیر احمد کی معرفت ۲۳ جنوری ۱۹۶۹ع کو اس کا ٹائپ شدہ مسودہ ارسال کیا تھا - اس

مسودے کے صفحہ ۲۰-۲۵ پر عبدالرحمٰن چغتائی کے بارے میں لکھا ہے :

''عبدالرحمٰن چغتائی اپنا رشتہ شاہ جہاں کے معمار اعظم استاد احمد سے جوڑتا ہے ۔ ابتدا سے ہی اُس نے مغل طرزِ مصوّری کو اپنایا (یہی منشا بنگال دبستان کا بھی تھا) اور یہی طرز اس کے فن کا اصلِ اصول رہا ۔ اپنی مصوّری کے بارے میں چغتائی لکھتا ہے کہ میری یہ عاجزانہ تخلیقات اُس زمانے کی مہک لیے ہوئے ہیں جب کہ ہم زندہ رہنے کی کوشش اپنی اسی سر زمین کے باسیوں کے ساتھ کر رہے تھے اور ان کے ہمراہ ہم اس کا خواب دیکھ رہے تھے ۔ میرے فن کا یہ پس منظر پسِ پردہ نہ ڈال دیا جائے (مسٹر مین گپتا بجا طور پر یہ کہتا ہے کہ بنگالی دبستان مصوّری کا احیا اس بات کی شعوری کوشش ہے کہ انڈین مصوّری کو قومی اقدار پر ہی زندہ رکھا جائے) ۔ ان جذبات کے تحت جو کچھ چغتائی نے عام طور پر تخلیق کیا ہے ' اس میں ایرانی اور مغل طرزِ مصوّری کا رومان پسند پہلو نمایاں ہے ۔ ان مقاصد کے حصول کے لیے چغتائی نے جو فن تخلیق کیا وہ دراصل ایران مغل طرزِ مصوّری کا ہی ایک ہموار اور رومانی طریقہ تھا ۔ اس کی افقی ترکیب اور مرکزی تصوّر کے لحاظ سے بعض امور مغل طرزِ مصوّری کی بہ نسبت ایرانی مصوّری سے زیادہ قریب ہیں ' مگر چغتائی ان امور سے اکثر آنکھ چرا جاتا ہے ، حالانکہ وہ مغل مصوّری کی جان ہیں ۔ ممکن ہے کہ اس کی بصیرتِ فن خطوں کے استعمال میں مغل فن کاروں کے نظریۂ فن کا اتباع کرتی ہو مگر برخلاف مغل فن کے اس کا خط کسی دوسرے نقطے کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اسی وجہ سے وہ اُس ہیبت کے پیدا کرنے میں ، جسے وہ نمایاں کرنا چاہتا ہے ، اکثر ناکام رہتا ہے اور محض خوبصورتی کو پیدا کرتا ہے ۔ چغتائی کی مصوّری میں بھی بنگالی دبستان

کی خصوصیت ہے اور اس لحاظ سے وہ ایک گراں قدر فن کار ہے جسے اسی تحریک نے پیدا کیا ہے۔"

آغا عبدالحمید نے، جو چغتائی کے فن کا سنجیدہ تنقید نگار ہے، چغتائی کی مصوری کو تین واضح ادوار میں تقسیم کیا تھا ـــــ یعنی ۱۹۱۸ع سے ۱۹۲۷ع تک، ۱۹۲۷ع سے ۱۹۳۲ع تک اور ۱۹۳۲ع سے آخر تک ـــــ ابتدائی دور میں چغتائی نے خطوط کے ذریعے اظہارِ فن کیا تھا اور اس کے رنگ ماحول کے گہرے اثرات کو ظاہر کرتے ہیں (جس طرح رابندرا ناتھ ٹیگور نے کیا ہے)۔ وہ رنگوں کو اس طرح استعمال نہیں کرتا جس طرح وہ آج کل کیے جاتے ہیں۔ وہ زمانے کے ماحول کو اپنی رومانی تصاویر میں ہوبہو پیش کرتا ہے۔ مگر اس دور کے اختتام پر جب چغتائی نے کلامِ غالب کو مصوّر کر کے "مرقّعِ چغتائی" پیش کیا تو دراصل اس نے مروجہ طرزِ مصوّری سے بیزاری کا اظہار کیا۔ یہ زندگی سے زیادہ انفعالی دور تھا۔ دوسرا دور اس کے مشاہدۂ یورپ سے شروع ہوتا ہے۔ اس میں رومانی پہلو کے ساتھ آہستہ آہستہ واقعیت کا امتزاج بھی ہو جاتا ہے۔ اب خطوط پر کم اور ماحول پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ چغتائی نے اپنے آپ کو زیادہ واضح کیا ہے۔ اس کے خطوط کی بندش میں، جو دراصل مغلوں اور ایرانیوں کے طرز پر ڈھالی گئی تھی، ایک نمایاں تبدیلی آ گئی۔ یورپ جانے سے قبل چغتائی کو اکثر رفائیل طرز کے مصوّرین سے ہی واسطہ پڑا تھا۔ رفائیل طرز کی مصوّری دراصل وکٹوریا عہد کی مصوّری تھی، یعنی یہ طرز اپنے ماحول کے خلاف تھا۔ یہ دراصل بنگال دبستان کی تقلید سے انحراف تھا۔ بنگالی مصوّرین کا کام زیادہ تر رومانی تھا جو زیادہ منظم ہیئت کا حامل اور خالص جمالیاتی تھا۔

خطوط میں مبالغے کی بدولت چغتائی کے کام میں بے رخی (جو اس زمانے کے بعد زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے) تھی اور وہ برڈسلے کے کام سے زیادہ متاثر تھا جس کی ظاہری خوش نمائی صرف دس سال تک رہتی ہے۔ برڈسلے کی تصاویر فقط سفید اور سیاہ خطوط پر مشتمل ہیں مگر بعض اوقات ان میں

آبی رنگوں سے بھی ہیبت پیدا کی جاتی ہے۔ چغتائی کے مصوّر شدہ اشخاص کا لباس وغیرہ ، جس کو آغا عبدالحمید سولھویں صدی کی اشیا کہتا ہے ، درحقیقت برڈسلے (۱۸۷۲ع - ۱۸۹۸ع) کے خاکوں سے لیا گیا ہے جو انیسویں صدی کے آخری حصے میں گزرا ہے۔ وہ تصاویر جو چغتائی کے اخیر زمانے سے متعلق ہیں ، کوئی فنی خصوصیت پیش نہیں کرتیں ، بلکہ ان پر پہلی تصاویر کی چھاپ نمایاں ہے۔ یہ تصاویر اپنی جزئیات کے لحاظ سے کسی قدر کم تر ہیں مگر چغتائی کے کام میں ایک سادگی اور اعتماد ضرور ملتا ہے جو مسلسل ریاضت کا نتیجہ ہے ۔

ایرانی مصوّر فرشچیاں اور چغتائی :

۱۹۷۰ع کے بعد چغتائی کی زندگی میں ایک خاص انقلاب آیا جو کثرتِ خواہشات اور ملک میں صحیح مذاقِ فن کی کمی نے اس میں پیدا کیا اور اس کی صحت پر بھی اس کا بہت برا اثر پڑا ۔ یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ ہند و پاکستان میں چغتائی ایک واحد فن کار تھا جو اپنے طرزِ مصوّری کی وجہ سے ممتاز تھا - ۱۹۷۰ع میں وہ اپنی زندگی کے ۷۵ سال مکمل کر چکا تھا ۔

۱۹۷۳ع میں آر - سی - ڈی کے تحت ایرانی مصوّر محمود فرشچیاں اصفہانی کی نمائش کراچی میں ہوئی ۔ جب میں نے یہ خبر پڑھی تو خیال آیا کہ یہ نمائش لاہور میں بھی ہونی چاہیے - چنانچہ یہی ہوا اور ۲۸ نومبر ۱۹۷۳ع کو میں یہ نمائش دیکھنے کے لیے ریس کورس روڈ پر گیا ۔ یہ نمائش ایک چھوٹی سی آرٹ گیلری میں منعقد ہوئی تھی جو چھوٹی بڑی تیس تصاویر پر مشتمل تھی جنھیں اعلٰی قسم کے فریموں میں پیش کیا گیا تھا ۔ انسان ان تصاویر کو دیکھ کر بہت متاثر ہوتا تھا ۔ میں اکیلا اس نمائش کو دیکھتا رہا اور پانچ بجے شام سے آٹھ نو بجے رات تک وہاں موجود رہا ۔ ایرانی مصوّر بھی بذاتِ خود وہاں موجود تھا اور خاموش اشاروں میں لوگوں سے گفتگو کر رہا تھا ۔ تصاویر ایسی تھیں کہ ان کو لمحہ بھر

دیکھ کر بیٹھ جانا ممکن نہ تھا بلکہ ہر تصویر کا تقاضا تھا کہ اس کا نہایت گہرا مشاہدہ اور مطالعہ کیا جائے ۔ تیسرے روز میں پھر نمائش میں گیا جب تماشائی بھی نسبتاً کم تھے ۔ چنانچہ تصاویر کا فرداً فرداً خوب مطالعہ کیا ۔ چھوٹی سے چھوٹی تصویر بھی ۱۵ انچ سے زائد طول و عرض کی تھی جب کہ بڑی سے بڑی تصویر تین فٹ سے بھی زیادہ طول و عرض کی تھی ۔ نہ معلوم ان کو کیوں منی ایچرز کا نام دیا جاتا تھا حالانکہ یہ سب تصاویر بہت اعلیٰ فریموں میں مزیّن تھیں ۔ میں واقعی اپنے آپ کو عاجز محسوس کر رہا تھا کہ کس طرح فنکار کو ان تصاویر کی داد دوں ۔ ان کے ہر حصے کو فن کار نے رنگوں اور خطوط میں اس طرح مکمل کیا تھا کہ میں اس کے کمالات کو پوری طرح بیان کرنے سے قاصر ہوں ۔ مثلاً ایک تصویر ''سی مرغ'' کے عنوان سے تھی جو کافی بڑی تھی ۔ میں نے اکثر ''سی مرغ'' کے نقوش شاہنامے اور خمسہ نظامی کے قدیم مصوّر نسخوں میں دیکھے ہیں مگر مجھے اس تصویر کا ہر خط ، ہر جزو ، ہر حصہ اور ہر پہلو متحرک نظر آتا تھا ۔ میں ابھی ان تصاویر کو دیکھ ہی رہا تھا کہ پاکستان کے ممتاز کاتب حافظ یوسف صاحب تشریف لے آئے اور انہوں نے بھی یہ شاہکار تصاویر دیکھیں ۔ ان تصاویر کو اگر آزادانہ اور یکسوئی کی حالت میں دیکھا جاتا تو کسی قدر چغتائی کی جھلک بھی نظر آتی تھی ۔ اسی دوران فرشچیاں کو کسی طرح معلوم ہوگیا کہ میں چغتائی کا بھائی ہوں ۔ چنانچہ اس نے خواہش کی کہ میں بھی زائرین کی کتاب میں اس کی تصاویر کے متعلق کچھ تحریر کروں ۔ میری سمجھ میں کچھ نہ آتا تھا کہ کیا لکھا جائے ۔ آخر میں نے یہ شعر کتاب میں لکھ دیا :

ترا دیدہ و یوسف را شنیدہ — شنیدہ کے بود مانند دیدہ

جب میں واپس آنے لگا تو محمود فرشچیاں نے کہا ''میں چاہتا ہوں کہ اگر ممکن ہو تو چغتائی بھی ان تصاویر کو آ کر دیکھ لیں ۔'' میں نے عرض کیا کہ یہ بات میری طاقت سے باہر ہے ۔ چنانچہ پھر وہ خود چغتائی کے مکان پر گیا اور باوجود اس کی خراب صحت کے وہ اس کو اپنے ہمراہ لے آیا ۔

پھر جب نمائش کو دیکھنے کے لیے میں تیسرے روز وہاں پہنچا تو دیکھا کہ ایرانی مصور کے ساتھ چغتائی بھی وہاں موجود ہے جس سے وہاں کا ماحول ہی بدل گیا ۔ اُس نے نمائش کی ایک ایک تصویر کو غور سے دیکھا اور ہم نے بھی خوب حظ اُٹھایا ۔ تاہم مجھے یہ علم نہیں ہو سکا کہ چغتائی نے بھی اُس کتاب میں کچھ لکھا تھا یا نہیں ۔ میں نے دیکھا کہ ایرانی مصوّر چغتائی کی کماحقہ عزت و تکریم کرتا تھا ۔ میرا خیال ہے کہ اس کے پاس چغتائی کے تمام مطبوعہ مرقعے موجود تھے اور وہ چغتائی کی اعلیٰ مصوّری کی قدر و قیمت خوب جانتا تھا ۔ چغتائی اُس سے عمر میں بھی بڑا تھا اور اس وجہ سے بھی وہ اس کی عزت کرتا تھا ۔

یہاں یہ وضاحت کردوں کہ منی ایچر (Miniature) کا لفظ دراصل لاطینی سے ماخوذ ہے اور اس سے مراد شنگرف سے تصاویر بنا کر مخطوطات میں چھوٹے سائز میں شامل کرنا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق اور مغربی مخطوطات کی تصاویر کے لیے عام طور پر یہی لفظ "منی ایچر" استعمال ہوتا ہے ۔ لیکن وہ سب تصاویر جن کو ہم کتابوں میں بطور تصاویر کے شامل کرتے ہیں یا وہ تصاویر جو دیواروں پر آویزاں ہوں ، ان کو بلا امتیاز اس لفظ سے تعبیر کرنا میرے نزدیک مناسب نہیں ہے ۔ اہلِ ایران نے تو مستقل طور پر لفظ "منیا طور" کو تصاویر کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا ہے اور وہ اپنی قدیم اصطلاحات کو بھی بھول گئے ہیں مگر شکر کا مقام ہے کہ چغتائی کی تصاویر کے لیے یہ لفظ کسی نے استعمال نہیں کیا ۔

میں نے ایرانی مصوّر محمود فرشچیان اصفہانی کی مذکورہ نمائش میں کافی عرصے کے بعد چغتائی کو دیکھا تھا ۔ اس کی صحت خاصی گری ہوئی تھی ۔

مارچ ۱۹۷۳ء کو خانۂ فرہنگ ایران گلبرگ کی ایک تقریب میں محمود فرشچیان کی طرف سے چغتائی کو قرآن کریم کی ایک آیت پیش کی گئی تھی جو سونے کے پترے پر خطِ ثلث میں کندہ کی ہوئی تھی ۔ میں نے بھی اس کندہ شدہ آیت کا بغور مطالعہ کیا تھا ۔ واقعی یہ ایک فن کار کی

طرف سے دوسرے بڑے فن کار کی خدمات کا بہت بڑا اعتراف تھا ۔ اتفاق دیکھیے کہ اس تقریب میں نہ تو چغتائی موجود تھا اور نہ ہی خود ایرانی مصوّر وہاں حاضر تھا ۔ اس نے یہ تحفہ ایران میں جا کر ارسال کیا تھا ۔

محمود فرشچیاں کی یہ نمائش پہلے ۱۹۷۱ع میں ایران کے شہر آبادان میں ہوئی تھی اور اس کے بعد آر ۔ سی ۔ ڈی نے ۱۹۷۱ع ہی میں یہی نمائش واشنگٹن (امریکہ) میں بھی کرائی تھی ۔ دراصل ان نمائشوں کی ابتدا وزارتِ ثقافت ایران کے تحت ۱۹۶۴ع سے ہوئی اور اس کے بعد اس مصوّر نے دنیا کے بڑے بڑے مصوّروں میں اپنا مقام پیدا کر لیا ۔ مجھے یہ بیان کر کے مسرت ہوتی ہے کہ اس ایرانی مصوّر نے خود چغتائی کے کام اور اس کی شخصیت کا بھی اعتراف کیا تھا اور اپنی نمائش دکھانے کے لیے خود اسے گھر سے بلا کر لایا تھا ۔

چغتائی کی وفات :

متذکرہ بالا ایرانی مصوّر کی نمائش میں جب چغتائی سے میری ملاقات ہوئی تھی تو میں نے محسوس کر لیا تھا کہ اب چغتائی کی صحت اچھی نہیں رہی ۔ اس کے بعد ایک روز مجھے اطلاع ملی کہ چغتائی کو غسل خانے میں کوئی حادثہ پیش آ گیا ہے ۔ میں اس کی خیریت معلوم کرنے گیا تو اس وقت اسے خاصا افاقہ تھا ۔ مجھے تسلی ہو گئی کہ اللہ کے فضل و کرم سے وہ ٹھیک ہے ۔ چند روز کے بعد جب میں دوبارہ گیا تو وہ بالکل تندرست نظر آ رہا تھا ۔ اس موقع پر اس نے بعض ذاتی امور پر گفتگو بھی کی تھی ۔ مگر اس کے بعد معلوم ہوا کہ گھر والوں نے اس کی ملاقات پر باقاعدہ پابندی لگا دی ہے ۔ ریڈیو پاکستان والوں نے کئی مرتبہ مجھے کہا تھا کہ کسی طرح ہماری ملاقات چغتائی صاحب سے کرا دو تاکہ ہم ان کے تاثرات محفوظ کر لیں ، مگر جب میں نے اس کے گھر والوں سے اس سلسلے میں بات کی تو جواب ملا کہ یہ لوگ بہت تنگ کرتے ہیں ۔ چنانچہ چغتائی

ٖفات تک کسی کو بھی اس سے ملاقات کی اجازت نہ دی گئی اور
، اس کے تاثرات قلمبند نہ کر سکا ۔

۱۸ جنوری ۱۹۷۵ء کو مغرب کی نماز کے بعد بعض عزیزوں نے
ے مکان پر آ کر مجھے مطلع کیا کہ چغتائی کی حالت خراب ہے اور وہ
و یاد کر رہا ہے ۔ میں نے اس کو معمولی اطلاع سمجھ کر کہا کہ
ٖکسی وقت اپنے بڑے لڑکے کے ساتھ جا کر مل آؤں گا مگر ان لوگوں
صرار کیا کہ اسی وقت چلو ، ہمارے پاس سواری بھی ہے ۔ چنانچہ میں
ہوگیا ۔ مگر جب ہم وہاں پہنچے تو ہر سُو موت کا سناٹا تھا اور چغتائی
نقال میرے وہاں پہنچنے سے دو گھنٹے پہلے ہو چکا تھا ۔ دراصل وہ
چغتائی کی وفات کے بعد گھر سے چلے تھے اور میرے ہاں آ کر غلط بیانی
ھی کہ وہ زندہ ہے ۔ مجھے وہاں پہنچے ابھی نصف گھنٹہ بھی نہیں گزرا تھا
ہمارے عزیز ڈاکٹر مظفر الدین چغتائی ، اعزازالدین چغتائی اور دیگر
دار بھی آ گئے ۔ اس اثنا میں وہاں اخبار والے بھی پہنچ گئے جن کو
سے بھی پہلے چغتائی کی وفات کی اطلاع مل چکی تھی ۔

مرحوم کی بیوی نے ہمیں اس کے آخری لمحات کی کیفیت بھی بتائی
۔ ہم سب نے بیک زبان شکوہ کیا کہ اگر تم لوگ چند گھنٹے پہلے
مطلع کر دیتے تو مرحوم سے آخری ملاقات تو کر لیتے ، جس سے ہم
محروم رہے ۔ غرضیکہ ہم نصف شب تک وہاں رہے اور پھر واپس
ے ۔ طے پایا کہ جنازہ کل بعد دوپہر اٹھایا جائے گا ۔

دوسرے روز ہم صبح صبح وہاں گئے اور میرے بڑے لڑکے عبدالرؤف
ع دیگر افرادِ خانہ کے غسل دیا ، کیونکہ کوئی غسال نہیں لایا گیا
۔ پھر جنازے کو ایک ایمبولنس کار میں رکھ کر ہم ۳ بجے گھر سے نکلے
بہاولپور روڈ پہنچے جہاں نمازِ جنازہ کا پروگرام تھا ۔ افسوس کہ کسی
نہ امام کی غیر حاضری کی وجہ سے نمازِ جنازہ خود مجھے پڑھانی پڑی
کی تصاویر بھی اگلے روز ۱۹ جنوری ۱۹۷۵ء کے اخبارت میں شائع
تھیں ۔ بالآخر چغتائی کے جسدِ خاکی کو عاریۃً ماسٹر ضیاء الدین چغتائی

کے قریب قبرستان میانی صاحب میں بطورِ امانت دفن کر دیا گیا ۔
انا للہ و انا الیہ راجعون

جب شاکر علی کی وفات پر پاکستان نیشنل سنٹر میں تعزیتی جلسہ منعقد ہوا تو میں نے ان سے کہا کہ چغتائی کی وفات پر بھی پاکستان نیشنل سنٹر میں جلسہ ہو جانا چاہیے تھا ۔ اس کے جواب میں نیشنل سنٹر کی مہتمم نے مجھے بتایا کہ چغتائی کی وفات سے چند روز قبل وہ تمام انتظامات کے ساتھ ان کا انٹرویو کرنے ان کے گھر پہنچی تھیں ۔ ٹی وی والے اور دیگر حضرات بھی ساتھ تھے ۔ مگر کسی نے انہیں چغتائی کے قریب نہیں جانے دیا ورنہ ان کا آخری انٹرویو اور تصاویر پر مشتمل ایک اچھی فلم بن چکی ہوتی ۔

تبصرہ :

متذکرہ بالا بیان پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ عبدالرحمٰن چغتائی ۱۸۹۴ء میں پیدا ہوا اور ۱۸ ۔ جنوری ۱۹۷۵ء کو فوت ہوا ۔ اس طرح اس کی عمر کا عرصہ قریباً اسّی سال بنتا ہے ۔ اس عرصے میں اس نے مصوری کی ایک خاص نہج ہند و پاک میں رائج کی ۔ اس نے اپنی زندگی میں جو نام پیدا کیا اور جس دبستان کی اس نے بنیاد رکھی وہ اس کی زندگی میں تو روز افزوں ترقی کرتا رہا مگر پھر اسی کے ساتھ ختم بھی ہوگیا ۔

اس عرصے میں وہ سرکاری ملازمت سے بھی سرفراز ہوا مگر بالآخر وہ اس سے بیزار ہوگیا اور ۱۹۲۴ء سے اس نے ایک بالکل آزادانہ زندگی شروع کی جبکہ وہ اپنی خاص نہج پر کام کرنے کی وجہ سے خاصا مشہور ہو چکا تھا ۔ ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی دوستی اور علامہ ڈاکٹر محمد اقبال کی صحبت نے اس کی مصوّری کو مزید استحکام بخشا ۔ اس کی مصوّری کے خوبصورت نمونے ”مرقّعِ چغتائی“ ، ”نقشِ چغتائی“ ، ”چغتائی پینٹنگز“ اور ”عملِ چغتائی“ میں دیکھے جا سکتے ہیں ۔ ان کا بغور مطالعہ واضح

کرے گا کہ اس نے کلامِ غالب اور کلامِ اقبال کو فقط اپنی مصوّری کے نقطہٴ نظر سے پیش کیا - اس کے پیشِ نظر محض اپنی مصوّری تھی جس کا ان کتب میں اظہار ہوا اور ہمیں بھی ، قطع نظر کلام کے ، اس کی مصوّری کو ہی دیکھنا چاہیے - اس نے فنِ مصوّری میں اپنا ایک خاص نقطہٴ نظر پیش کیا جو ہندوستان کے کسی اور مصوّر کو نصیب نہ ہوا اور اگر کسی نے اس کی نقالی کی کوشش کی تو اسے بھی کامیابی نہ ہوئی -

اس نے اپنی مصوّری کو ہمیشہ دو پیمائشوں یعنی لمبائی اور چوڑائی کے دو ابعاد پر ہی قائم رکھا جو مشرق کی کتابوں میں ہم اکثر دیکھتے رہے ہیں - اس نے اپنی مصوّری میں بعض کردار اور مناظر ایسے پیش کیے ہیں جن کا آج کوئی وجود نہیں ہے اور نہ ان کے مشابہہ کبھی کوئی ہوا ہے - وہ اپنی مصوّری میں جو کچھ پیش کرتا ہے ، اس میں مناظر و مرایا کو خاصا دخل ہوتا ہے ، مگر جب وہ ایک مرتبہ کشمیر گیا اور وہاں کی زندگی کو اس نے غیر منظم پایا تو واپسی پر اس نے کشمیر کے ماحول کو ایسے انداز میں مصوّر کیا کہ اس میں مناظر و مرایا کا فقدان تھا - اس تصویر میں اس نے ایک مکان کے مناظر کو ذرا ٹیڑھا کر کے اس میں صرف ظروف دکھا دیے ہیں - میرے خیال میں اسے قدرتی طور پر ایک ملکہ حاصل تھا جس کو وہ اپنی مصوّری میں پیش کرتا تھا -

وہ خط لگانے کا ماہر اور بہت بڑا فن کار تھا - اس کے "مرقّعِ چغتائی" کا مشاہدہ ثابت کرتا ہے کہ اس نے علاوہ رنگ دار تصاویر کے خطوط میں بھی ایسا کمال پیش کیا ہے کہ کوئی اور فن کار ایسا نہیں کر سکا - اس نے اپنے فن کو مزید تقویت دینے کے لیے ایھنگ میں ایسا کمال پیدا کیا کہ کوئی اور فن کار نہیں کر سکا -

اس نے دوستوں کی درخواست پر ہزاروں کتابوں کے سرورق بنائے جن میں ایک الگ شان ہے - ایک مرتبہ میں کسی سفر سے واپس آیا تو گفتگو کے دوران بابر بادشاہ کا ذکر آ گیا اور میں نے ہندوستانی باشندوں کی کیفیت بھی بیان کی - چغتائی نے ایک بہت بڑا کاغذ (چالیس انچ لمبا

اور اٹھائیس انچ چوڑا) نکال کر اس پر بابر بادشاہ کا خاکہ بنا دیا ۔ اسے پرانی تصاویر سے بھی بہت دلچسپی تھی اور اس سلسلے میں وہ اکثر امرتسر جا کر ایک دکان دار بھوانی مل سے کرشن اور رادھا کی پرانی تصاویر خریدا کرتا تھا ۔

اس نے بعض کرداروں کو اس طرح مصوّر کیا ہے کہ ان کا لباس اور ماحول بالکل اجنبی لگتا ہے ۔ میرے خیال میں یہ چغتائی کی خاص ایجاد تھی اور اسی کی ذات تک محدود تھی ۔ وہ اشخاص اور کردار آج ہمارے معاشرے میں موجود نہیں ہیں اور نہ وہ لباس ہے ۔ دراصل یہ سب کردار اس کے تصوّر تک محدود تھے ۔ اسی طرح اس نے بعض ایسے مناظر بھی پیش کیے ہیں جن کا وجود تو کیا ، ہمارے لیے ان کا تصوّر بھی محال ہے ۔

چغتائی نے بحیثیتِ مصوّر قریباً ساٹھ سال تک متواتر کام کیا ہے ۔ اس دوران میں اس کے افرادِ خانہ کے علاوہ کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس نے چغتائی کو کس طرح کام کرتے دیکھا ہے ۔ آج ہم استاد اللہ بخش کے کام کا اندازہ تو بآسانی کر سکتے ہیں مگر چغتائی کے ضمن میں یہ دعویٰ مشکل ہے ۔ افسوس کہ آج چغتائی کا کوئی تلمیذ یا اس کا کوئی پیروکار موجود نہیں ہے جو اس کی روایتِ فن کو زندہ رکھے ۔ تاریخ میں ہمیشہ اسی طرزِ فن کو دوام حاصل ہوتا ہے جس کو زندہ رکھنے والے موجود ہوں ۔ افسوس کہ یہ فن چغتائی کے ساتھ ہی ختم ہو گیا ہے ۔ اگر کوئی تحریک یا فن آگے چل کر اپنا مقام پیدا نہیں کرتا اور اپنے آثار نہیں چھوڑتا تو محققینِ تاریخ اسے پہچاننے سے انکار کر دیتے ہیں ۔

چغتائی کا نظریۂ فن صرف اس کی تصاویر میں موجود ہے جو اس وقت دنیا کے تقریباً ہر عجائب گھر ، آرٹ گیلری اور مجموعۂ آرٹ میں موجود ہیں ۔ مصوّری کے بعض پرستاروں کے ہاں بھی اس کی تصاویر ملیں گی اور ان لوگوں کو ان تصاویر کے حاصل کرنے پر ناز بھی ہے ۔

دنیا میں جہاں کہیں چغتائی کے زمانے میں نمائشیں منعقد ہوئی ہیں ،

چغتائی نے ان میں حصہ لیا اور ہمیشہ ایک امتیاز حاصل کیا ۔ اس کی اکثر تصاویر میرے نزدیک تاریخِ فن کا حصہ ہیں ، اگرچہ ان کو ہم آج کسی تحریک یا کسی موضوع سے منسوب نہیں کر سکتے ۔ چغتائی خط لگانے کا بہت بڑا ماہر تھا اور ہم اسے دنیا کے کسی دوسرے فن کار کا نہ تو خوشہ چیں کہہ سکتے ہیں اور نہ ہی ہم اس کے کام کو کسی اور کے کام کا چربہ بیان کر سکتے ہیں ۔

چغتائی کی وفات پر اکثر لوگوں نے اظہارِ افسوس کیا تھا ۔ ہندوستان کے ٹی وی پر نہایت عمدہ طریقے سے اس کے کارناموں کو دکھایا گیا تھا ۔ اسی طرح یہاں بھی کئی پروگرام پیش کیے گئے تھے ۔ ہم نے یہاں چغتائی کو اپنے دور کی فنی تاریخ کا ایک اہم باب سمجھ کر پیش کیا ہے ۔

• • •

اشاریہ

مرتبہ

احمد رضا

اشخاص

ب

ز

ژ

س

غ

م

ن

و

ہ

ی

● ● ●

مقامات - ادارے

ت

ٹ

ج

چ

ح

خ

د

ڈ

ر

س

● ● ●

کتب ، رسائل ، اخبارات

● ● ●

تصاویر

(جن کا ذکر کتاب میں آیا)

ج

ح

خ

د

ر

ز

س

ش

● ● ●